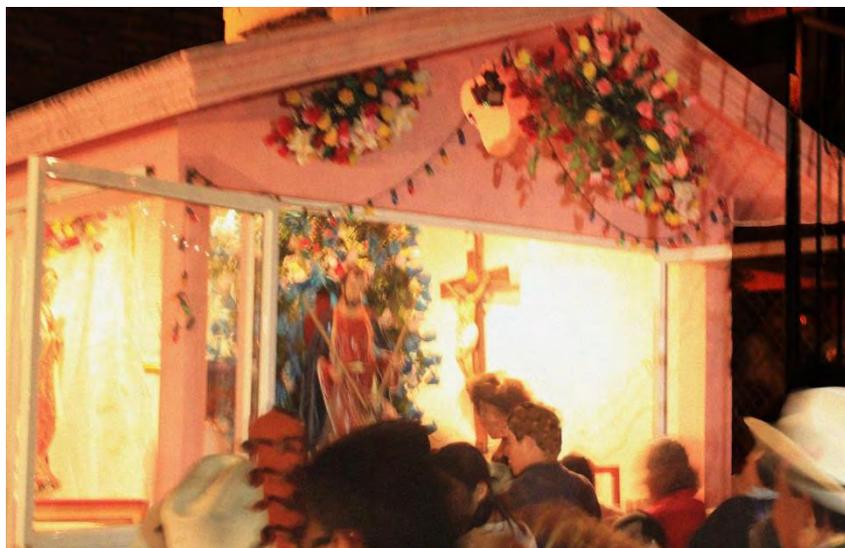


Clara Macías Sánchez

LA EXPLOSIÓN DEL SON Y EL FANDANGO JAROCHO

MÚSICAS, VERSOS Y BAILE PARA EL **ritual**



Instituto de Investigaciones Antropológicas
Universidad Nacional Autónoma de México



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

**LA EXPLOSIÓN DEL SON
Y EL FANDANGO JAROCHO**



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

DOCTORADO EN ANTROPOLOGÍA

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS / INSTITUTO DE INVESTIGACIONES

ANTROPOLÓGICAS

LA EXPLOSIÓN DEL SON Y EL FANDANGO JAROCHO.

MÚSICAS, VERSOS Y BAILE PARA EL RITUAL

TESIS

QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:

DOCTORA EN ANTROPOLOGÍA

PRESENTA:

CLARA MACÍAS SÁNCHEZ

TUTOR PRINCIPAL:

DR. ENRIQUE FERNANDO NAVA LÓPEZ

INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ANTROPOLÓGICAS

MIEMBROS DEL COMITÉ TUTOR:

DRA. CELESTE JIMÉNEZ DE MADARIAGA / UNIVERSIDAD DE HUELVA

DRA. GUADALUPE VARGAS MONTERO / UNIVERSIDAD VERACRUZANA

CIUDAD UNIVERSITARIA, CD. MX., NOVIEMBRE 2016

A mi familia, de aquí y de allí

Una explosión demográfica de jaraneros y de grupos que han surgido durante este periodo. De igual modo sucede si revisamos el aumento significativo de festivales, encuentros y fandangos, además de la producción de discos, libros, videos y programas de radio en Veracruz y más allá de sus fronteras.

Guadarrama Olivera (2009)

Los encuentros de jaraneros de Sotepan y su transmisión por la radio fueron uno de los principales detonadores, en el sur, de lo que ahora se conoce como el "movimiento jaranero" o "la nueva trova jarocho": Pronto los Encuentros de Jaraneros se multiplicaron, varios grupos volvieron a integrarse y a organizar fandangos y, lo más importante, se refuncionalizó la dimensión social del son jarocho, recuperándose como un elemento indispensable de eventos sociales o religiosos. Pero esta explosión llevaba implícitos varios problemas.

Delgado Calderón (1996:42)

ÍNDICE GENERAL

PRÓLOGO.....	13
I. MARCO TEÓRICO METODOLÓGICO	23
I. 1 EL DISEÑO DE LA INVESTIGACIÓN	24
I. 1. 1 Hipótesis de partida.....	25
I. 1. 2 Objetivos	27
I. 1. 3 Problema de investigación	28
I. 2. CONCRECIONES METODOLÓGICAS.....	29
I. 2. 1 Unidades de análisis y de observación.....	29
I. 2. 2 Método etnográfico y técnicas de investigación	48
I. 3 CONCRECIONES TEÓRICAS.....	57
I. 3. 1 Etnomusicología y Antropología de la música	58
I. 3. 2 El estudio de rituales en sociedades contemporáneas	68
I. 3. 3 La fiesta y su revitalización en la postmodernidad	81
II. EL SON... ¿JAROCHO? REGIÓN E HISTORIA.....	93
II. 1 LA REGIÓN... ¿JAROCHA? PROPUESTA DE REGIONALIZACIÓN Y TIPOS DE POBLACIÓN.....	94
II. 2 HISTORIA DEL SON JAROCHO Y EL FANDANGO	116
II. 2. 1 Los siglos XVIII y XIX	125
II. 2. 2 El siglo XX	140
III. HACIA LA REVITALIZACIÓN DEL SON JAROCHO: DESDE LOS INICIOS HASTA LA ÚLTIMA DÉCADA (1979-2015)	173
III. 1 INICIOS DEL MOVIMIENTO JARANERO.....	175
III. 1. 1 La aparición de los primeros grupos	180
III. 1. 2 Aparición de grupos: segunda fase.....	184
III. 2 APARICIÓN DE NUEVOS CONTEXTOS: LOS FESTIVALES, LOS DISCOS Y LOS TALLERES.....	191

III. 3 LAS POLÍTICAS CULTURALES ASOCIADAS AL SON JAROCHO: EL PAPEL DE LAS INSTITUCIONES	213
III. 4 EL PAPEL DE LOS MEDIOS DE COMUNICACIÓN DE MASAS.....	231
IV. LAS ACTUACIONES CULTURALES: FANDANGOS, FESTIVALES Y CONCIERTOS EN LA ACTUALIDAD	239
IV. 1 GUIONES CULTURALES	244
IV. 1. 1 Representaciones colectivas y contextos festivos	246
IV. 1. 2 Tipos de población y de eventos	261
IV. 1. 3 Creencias en torno al son y el fandango	273
IV. 2 ACTORES.....	282
IV. 2. 1 Perfiles: número, edad y género.....	284
IV. 2. 2 Trayectorias, motivaciones y valores	296
IV. 3 AUDIENCIAS	311
IV. 4 MEDIOS DE PRODUCCIÓN SIMBÓLICA	319
IV. 4. 1 Espacios, sonoridad y visualidad	320
IV. 4. 2 Instrumentos	324
IV. 4. 3 Indumentaria.....	330
IV. 4. 4 Comida y bebida.....	337
IV. 5 PUESTA EN ESCENA.....	340
IV. 5. 1 Normas de las actuaciones culturales.....	341
IV. 5. 2 Repertorios musicales/versos/baile	351
IV. 6 PODER SOCIAL	369
IV. 6. 1 Roles de participación y luchas de poder	371
IV. 6. 2 Acciones institucionales y de autoridades públicas	378
V. RITUALES Y OTRAS CELEBRACIONES. EJEMPLOS DE ACTUACIONES CULTURALES	387
V. 1 RITUALES TRADICIONALES.....	388
V. 1. 1 Fiestas patronales.....	393
❖ Las fiestas de la Candelaria en Tlacotalpan.....	394
❖ Las fiestas del Señor de Otatitlán.....	418

❖ La fiesta de San Juan Bautista: Tuxtepec	432
❖ Mayordomía de San Juan Bautista en Chacalapa	441
V. 1. 2 Velorios a imágenes sagradas.....	451
❖ Acarreo de la Virgen de los Remedios a Ohuilapan, San Andrés Tuxtla	455
❖ Fiestas y velorios al patrón de Pajapan: San Juan de Dios el Peregrino.....	462
V. 1. 3 Ciclo navideño	470
❖ La Rama en Santiago Tuxtla.....	474
❖ Acarreo niños Dios en Santiago Tuxtla	481
V. 1. 4 Ritos de paso.....	484
❖ Fandango de boda en una comunidad de San Andrés Tuxtla	485
❖ Velorios de difuntos	492
V. 2 OTRAS <i>PERFORMANCES</i>	501
V. 2. 1 Festivales o Encuentros-fandango	503
❖ Encuentro de Jaraneros en Chinameca	503
❖ Festival del Tesechoacán en Playa Vicente	509
V. 2. 2 Talleres-fandango	516
❖ Seminario Luna Negra, Isla de Tacamichapan	518
❖ Nuevas iniciativas en el modelo de seminarios intensivos	523
V. 2. 3 Conciertos	525
❖ Concierto-fandango en Xalapa	526
❖ Concierto profesional en la ciudad de Xalapa	531
CONSIDERACIONES FINALES	539
ANEXO: MÚSICA, VERSOS Y BAILE.....	559
SOBRE EL NIVEL LITERARIO	566
SOBRE EL NIVEL MUSICAL	578
SOBRE EL NIVEL COREOGRÁFICO	602
SOBRE LAS VARIANTES ESTILÍSTICAS DEL SON JAROCHO.....	605
BIBLIOGRAFÍA Y DOCUMENTOS AUDIOVISUALES.....	609
ÍNDICES VARIOS.....	629

MAPAS	629
TABLAS.....	629
GRÁFICOS	629
AUDIOS.....	630
❖ Capítulo IV.....	630
❖ Capítulo V	633

PRÓLOGO

Transformada, reciclada, alterada, la experiencia festiva es posible en la modernidad avanzada. Pero la interpretación de en qué condiciones y cómo queda después de pasar por ella resulta bastante discutida: ¿Conserva su autenticidad o recluida en el universo de lo privado y convertida en mero producto de consumo o espectáculo banal y devenida en simulacro? ¿La revitalización no consistirá en una simple folclorización políticamente programada? ¿En qué medida la gestión cultural, comercial o política, tergiversan sus significados y funciones?

Ariño (1996:16)

El son jarocho vive en la actualidad una situación de evidente fervor, manifiesta en la existencia de un elevado número de grupos dedicados a su ejecución así como un gran número de personas interesadas en su aprendizaje en las distintas facetas artísticas en que el actual género musical¹ se despliega: la música, el baile y el canto. Así mismo acontecen numerosos eventos en los que la música de jaranas es protagonista, como son los llamados Encuentros de Jaraneros y otros festivales; y conciertos o presentaciones de grupos profesionales. Al respecto han aparecido abundantes publicaciones bibliográficas, tesis de ciencias sociales, y un gran número de productos audiovisuales que documentan las transformaciones, permanencias e historia del género musical y la fiesta, propiciando diversos encuentros académicos centrados en su evolución. Actualmente el son jarocho volvió a ser incluido dentro de los discursos oficiales como uno de los elementos que define a “lo mexicano” y su patrimonio inmaterial, gozando de un apoyo relativo por parte de las instituciones culturales.

¹ A pesar de la existencia de una cantidad significativa de trabajos en los que se refleja interés por la definición del concepto de género musical, aún no se ha logrado consenso entre los estudiosos respecto de la mejor manera de precisarlo. En el marco de los estudios de la música popular Franco Fabbri fue pionero en formular una definición de género como “un conjunto de eventos musicales cuyo desarrollo está gobernado por un conjunto delimitado de reglas socialmente aceptadas” (Fabbri, 1982:52). Este conjunto de reglas incorpora, además de reglas formales y técnicas, las técnicas de ejecución, la instrumentación y la habilidad del músico. Todas ellas pueden ser transmitidas a través de un código escrito o por tradición oral. A diferencia de las definiciones provenientes de la musicología histórica, la de Fabbri sugiere que la determinación del género es el resultado de una negociación que incluye tanto aspectos puramente relacionados con el sonido como otros emergentes de la experiencia de los individuos involucrados en el hecho musical (Guerrero, 2012).

Pero el contexto de ejecución y de socialización por excelencia del son jarocho fue hasta hace menos de un siglo la fiesta del fandango, un rito festivo con variantes regionales. Se considera un ritual porque supone un sistema culturalmente construido de comunicación simbólica, constituido por secuencias ordenadas y pautadas de palabras y actos, expresadas por múltiples medios cuyo contenido y disposición se caracterizan por grados variables de formalidad. Lejos de haber desaparecido este tipo de fiestas –asociadas al concepto de comunidad, a la conmemoración y la actuación de valores y símbolos compartidos– existen en la actualidad una gran variedad de eventos que son denominados bajo el término de fandango jarocho, que en algunos casos comparten rasgos de la antigua forma de celebración pero se diferencian en otros –duración, entorno de celebración, disposición de alimentos o bebidas. Se multiplican los contextos en los que se ejecuta, se baila y se escucha mientras que desaparecen o disminuyen otros, como los fandangos asociados a rituales funerarios.

Este fenómeno de revitalización alrededor de la música de jaranas y su fiesta cuenta entre sus características con una gran expansión territorial así como la aparición de nuevos colectivos que han elegido a esta manifestación cultural como parte de sus intereses y lo han dotado de nuevos significados. Para explicarlo es necesario contemplar la historia de su evolución y las distintas transformaciones que han sufrido en sus características formales pero también en los distintos procesos de apropiación política de la que ha sido objeto.

Existen investigaciones de gran calidad que han profundizado acerca de la formación histórica de la música de jaranas, parte de la gran familia de los sones mexicanos. En el inmenso abanico de la música regional de este país, el son tiene un lugar predominante. Con instrumentaciones y formas muy diversas se puede escuchar acompañado de distintos gentilicios: istmeño, abajeño, huasteco, jarocho, calentano, planeco, alteño o jalisciense entre otros. Además el son jarocho ha sido clasificado también dentro de lo que se ha llamado el cancionero ternario caribeño, resaltando su parentesco con un área cultural histórica denominada como Gran Caribe, misma que se ubica cronológicamente en el Siglo de Oro, que en el caso americano abarca desde finales del siglo XVI hasta ya avanzado el XVIII. A mediados de esta última centuria tuvo lugar un punto de inflexión marcado por los acontecimientos políticos y económicos sucedidos en la macro región donde se desarrolló, que provocaron la llegada y el surgimiento de otras músicas con patrones estilísticos muy diferentes. La música de cuerdas del sur de la Costa del Golfo, así como otras músicas emparentadas con ella en todo el Caribe, pasaron a refugiarse en entornos rurales cortando las relaciones que tuvieron desde su génesis con los entornos urbanos. Este trabajo no es de carácter histórico sin embargo el conocimiento y análisis de la fase de formación y consolidación de los repertorios y protocolos festivos, que son complejos por

Prólogo

representar las relaciones interculturales de sociedades tan dispares como la originaria mesoamericana, la africana bantú y finalmente la hispana, dotará de un significado más profundo y relacional al vocablo fandango. Pero también a la lírica, el baile, la música, las dotaciones instrumentales, los rangos armónicos y las frases melódicas, que formaron tras un proceso de síntesis intensa nuevos productos culturales como el que ocupa a esta investigación.

Después de la Revolución Mexicana se producen las primeras migraciones de músicos desde diversas regiones de la república hacia la Ciudad de México, funcionando como un fuerte polo de atracción, donde se estaba gestando una emergente vida cultural urbana todavía protagonizada por pequeñas iniciativas privadas. Pero a partir de los años 30 del siglo XX la música de cuerdas del sur de Veracruz contribuyó a la consolidación de la identidad nacional promovida por el estado posrevolucionario mexicano ya que fue seleccionado como elemento cultural distintivo y representativo de una región, el estado de Veracruz, junto a otras manifestaciones culturales de inspiración popular. A mediados del siglo XX lo que se llamó entonces “son jarocho” se convirtió en rasgo cultural emblemático del estado de Veracruz imponiéndose sobre otros y este estado a su vez, pasó a ocupar un lugar preeminente en el imaginario colectivo como continente de autenticidad regional. Gracias a su participación en eventos de tipo político, a la inserción del mismo en los programas de educación pública, su presencia en las representaciones del teatro popular o “revistas” y en el “Cine de Oro” mexicano, se formó un estereotipo regional caracterizado por su refinamiento y estilización estética.

Se produjo un cambio significativo de los contextos asociados a la música de jaranas, pasando de ser la protagonista de rituales festivos en comunidades rurales, a formar parte de espectáculos folclóricos, de la industria del entretenimiento e incluso de eventos políticos considerados como rituales institucionales. Hacia finales de los años 30 pero sobre todo durante las décadas de los 40 y 50 del siglo XX las peinetas, los grupos de arpa y jarana vestidos de blanco, paliacate rojo y el sombrero de 4 pedradas, se convirtieron en sinónimos de son jarocho. Los estereotipos asociados a lo que se consideró desde entonces un género musical se consolidaron gracias a la difusión que los novedosos medios de comunicación hicieron de ellos, sobre todo en la época dorada del cine mexicano y la radio desde los años 30 hasta los 50, cuando el gran desarrollo urbano permitió que algunos músicos se desplazaran a las ciudades y se establecieran allí profesionalizándose. En la música académica no faltaron los sones jarocho como fuentes de inspiración para fortalecer la corriente estilística del nacionalismo musical. En este caso también existen trabajos de rigurosa investigación que han profundizado de manera general en el proceso de conformación de los estereotipos mexicanos en esta etapa cronológica. Su análisis y

conocimiento permitirá ahondar más sobre el elemento jarocho, utilizando productos culturales que han quedado de esta época como datos portadores de información relevante para explicar y dotar de significado tanto a esa época como a la situación actual.

Tras un periodo de decadencia de la práctica musical y los fandangos, vivida a partir de la década de los años 60 del siglo XX, se sucedió una nueva etapa relevante en la difusión de la música de cuerdas del sur de Veracruz. El estereotipo regional consolidado en los años 40 y 50 jugó un papel fundamental, contra él se revelaba y se definía lo que después se llamaría Movimiento Jaranero, iniciado en los años 80. El grupo de personas que integró en su primera fase esta corriente de revitalización proceden en su mayoría de comunidades del estado de Veracruz aunque residentes al menos por periodos largos en la Ciudad de México u otras capitales estatales. Comienzan una intensa labor “de promoción y difusión”, de puesta en valor de la música “jarocho tradicional”. Por medio de viajes músicos jóvenes se conectan a personas y lugares donde había sobrevivido la práctica musical en distintos grados. Sin embargo en otras áreas de la macro región había caído en el olvido hacia algunas décadas consecuencia del fenómeno del desarrollismo industrial y las ideas de modernización que invadieron desde los años 40 hasta los 70 a todo México.

A partir de ese momento, y gracias a labores desarrolladas desde la capital de la República y a la vinculación de miembros fundadores de este movimiento con instancias públicas en las que trabajaron en esta primera etapa, aparecen novedosas estrategias de difusión con renovados intereses y objetivos que perduran hasta hoy día. En particular se trata de la implementación de talleres de formación y aprendizaje de la música de jaranas que transformaron definitivamente el medio, el contexto y el escenario de transmisión de saberes; la realización de eventos denominados “Encuentros de Jaraneros” siguiendo el modelo tlacotalpeño celebrado desde 1979; la promoción de fandangos y la grabación de discos ahora con el apellido de “tradicional” por parte de nuevas agrupaciones de músicos, de forma que se continúa la comercialización de registros iniciada décadas atrás. En los discos y las presentaciones se hacen públicos los trabajos “de rescate” de viejos sonos, así como nuevas composiciones. Todo este trabajo fue realizado junto a algunos funcionarios que trabajaron para que las instancias públicas implementaran estas estrategias en un primer momento. Si bien no desde el inicio pero sí en una etapa temprana, la promoción de fandangos tuvo el objetivo de recuperar la faceta comunitaria y festiva del género. La misma había sido desestructurada y aislada de los Encuentros de Jaraneros y en la grabación de productos comerciales discográficos en esta nueva vertiente del llamado “son jarocho tradicional”. Por tanto durante las décadas de los años 80 y 90 del siglo XX se vivieron importantes transformaciones en torno a las prácticas culturales actuadas, asociadas y relacionadas con la música de jaranas.

Prólogo

El fenómeno de auge actual es descendiente directo del Movimiento Jaranero, los músicos jóvenes más reconocidos aprendieron en talleres y ellos a su vez se han encargado de proseguir con la labor de enseñanza a la que con tanto hincapié se ha dedicado este movimiento. Además de poblar numerosas comunidades de la región sotaventina y/o del sur del estado, aceptado como área originaria de este género, se ha insistido de manera clara sobre la población infantil desarrollando lo que desde el Movimiento Jaranero se ha denominado “trabajo comunitario” estableciendo relaciones dispares con las instituciones públicas. Pero estos talleres han pasado a inundar también otros entornos urbanos mayores fuera de esta área aceptada como original y detentadora de la tradición jarocho. En la Ciudad de México desde la década de los 80, pero también en el Puerto de Veracruz o la ciudad de Xalapa desde épocas más recientes, existen talleres de zapateado y de jarana con sede en Casas de Cultura y en algunas asociaciones culturales. Además con éxito inusitado entre pobladores de estos entornos urbanos que a pesar de no ser originarios del sur de Veracruz, han elegido este género musical como parte de su identidad y el cual han nutrido de nuevos significados.

A sí mismo se ha extendido su práctica en otras capitales como Puebla, Querétaro, Guanajuato, Guadalajara o Tijuana, Oaxaca, Playa del Carmen, Mérida, San Luís Potosí, San Cristóbal de las Casas y un creciente etcétera. La superación de las fronteras nacionales por parte del son jarocho no es algo específico del momento actual. En la ciudad de Los Ángeles –EEUU– la escena musical jarocho existe desde los años 30 del siglo XX debido a la emigración de campesinos mexicanos. Sin embargo desde hace más de 30 años y gracias a las visitas de miembros de agrupaciones musicales reconocidas, comienza a extenderse el movimiento en esta ciudad estableciendo relaciones entre ciertas localidades del sur de Veracruz, la Ciudad de México y la zona suroeste de EEUU. El movimiento ha crecido allí a tal grado que en la actualidad la escena musical se encuentra “saturada” de grupos que tocan son jarocho, en pocos casos de origen veracruzano aunque sí de ascendencia mexicana incluso de tercera generación. Así mismo existen “comunidades jaraneras”, como ellos mismos se denominan, en ciudades como Nueva York, Seattle, Chicago y Eugene. Lo que inicialmente fue una estrategia de reapropiación de identidad por parte de los emigrantes mexicanos, se desliga de los procesos migratorios y adquiere sus propias dinámicas.

En este proceso de revitalización han tenido especial relevancia miembros de la comunidad jarocho que son considerados herederos de esta tradición, llevando a cabo numerosas acciones destinadas a dar continuidad a su legado cultural. Pero en los procesos de construcción de identidades de los estados-nación son relevantes otros aspectos diferentes a los propios productos culturales así como a los miembros de las comunidades

que los desarrollan. De hecho en la selección de los rasgos que forman parte de la identidad nacional y regional toman partido otros agentes diferentes a los actores culturales y a los que se identifican con estos acervos. Los fenómenos sociales de auge y expansión de una determinada manifestación cultural, como el que se presencia actualmente con el son jarocho y el fandango, no pueden explicarse sin tener en cuenta también las directrices de promoción cultural desarrolladas desde las instituciones públicas. Gracias a éstas es posible que, dentro de una determinada oferta disponible y visible proporcionada por los poderes públicos, nuevos colectivos elijan y seleccionen algunos elementos relacionados con un sistema cultural en concreto y los carguen de nuevos significados y valores relacionados con construcciones identitarias.

Para explicar este fenómeno de revitalización y la adhesión masiva de personas a lo que es considerado hoy día como un género musical vernáculo, en su mayoría jóvenes de procedencia urbana, es fundamental profundizar junto a la época de aparición, a su pasado más reciente y a las políticas públicas implementadas, así como a los nuevos significados que al mismo se han asociado. Esta investigación trabaja con la hipótesis de que para completar la explicación del fenómeno es relevante tener en cuenta la capacidad de transformación que se le ha atribuido, una potencialidad catártica que adopta múltiples variantes ya que no se trata de una interpretación unívoca. Por un lado, se materializa en la relación con la autenticidad y la búsqueda de raíces culturales y de pertenencia a una comunidad que sólo tienen sentido en un contexto de modernidad líquida. Así mismo es relevante contextualizar el fenómeno en una segunda etapa de los estados-nación caracterizada por una disolución misma de este concepto en su acepción unívoca, justificándose ahora en el multiculturalismo y en la aceptación de la diferencia y de la alteridad. En gran parte esta situación explica el papel de las instituciones públicas en la promoción del género musical, asociado incluso hoy en día a pesar del patente fervor, a los conceptos de rescate y supervivencia. En contra de lo que podría presuponerse esta relación no solo aparece en los contextos altamente urbanizados fuera del territorio histórico de formación de esta música y su fiesta, sino también en cabeceras municipales donde si bien la modernidad no ha llegado de la misma forma, también adquieren sentido este tipo de discursos.

Pero además están presentes valores asociados una cultura de resistencia ante un creciente colonialismo cultural, relacionado también con la crisis de valores producida en la modernidad como consecuencia de la industrialización así como a la aparición de prácticas alternativas dentro del sistema económico capitalista. Y más allá de la crisis de la modernidad, es ineludible al analizar cualquier fenómeno actual en este contexto geográfico, tener en cuenta la convulsión político-social que ha vivido México desde los

años 90. La cultura popular se carga de valores para afrontar cotidianamente esta situación caracterizada por la represión y la violencia del crimen organizado; pero también pronunciadas desigualdades sociales, desempleo, abandono de tierras de cultivo... Estas características quizás también pueden encontrarse en otros elementos culturales propios de otras regiones en el mundo, sin embargo una de las hipótesis de este trabajo es que uno de los puntos clave del éxito de este género se encuentra en la celebración de su fiesta que finalmente es la actuación de esta potencial transformación en cualquiera de sus variables según los valores que se representen: el fandango, un ritual festivo que permite la actuación de valores y significados, a pesar de que éstos se transformen. Un contexto de socialización defendido hoy en día como “incluyente”, en el que la música, el baile y el canto dejan de ser actividades profesionalizadas y que requieren de gran especialización como en otros sectores de la cultura moderna occidental. La amplia participación es una de sus características fundamentales; la gran cantidad de músicos, bailadores y cantadores espontáneos que acepta el evento festivo –que no es infinita pero sí extensa– hace posible la aparición transitoria de la *communitas*², pero además, que tengan lugar momentos cercanos al éxtasis producido por la estimulación de todos los sentidos y la pérdida de individualidad para formar parte de una colectividad.

En el pasado los fandangos estaban asociados casi exclusivamente a rituales festivos comunitarios –de paso, religiosos, de intensificación comunitaria– donde la actuación de los valores y símbolos compartidos era el eje central, como lo sigue siendo actualmente en pueblos donde aún funciona el concepto antropológico de comunidad. Ya se ha enunciado cómo la diversificación del tipo de actuaciones culturales relacionadas a este género bailable comenzó en los años 30 del siglo XX y siguió cambiando a partir de los años 80. En la actualidad todas estas formas perviven aunque no de forma equilibrada. Además tienen lugar nuevas actuaciones performativas que superan el nivel de la comunidad, desterritorializándose, gestando así nuevas colectividades que tienen justamente como eje central la celebración de fiestas denominadas todas “fandango”. El objetivo de esta investigación es precisamente profundizar sobre esta amplia gama de performances o actuaciones culturales, donde se verán acentuadas determinadas características, como el

² Concepto acuñado por Victor Turner (1969) como un estadio temporal presente en los ritos de paso o de transición de un estadio a otro. La *communitas* surge donde no hay estructura social y por tanto está relacionado con la fase liminal de los ritos. Sus características son su naturaleza espontánea, concreta e inmediata, en oposición a la naturaleza regida por la norma, institucionalizada y abstracta de la estructura social. Así mismo se identifica con el igualitarismo y la camaradería entre los individuos que participan en el rito.

sentido lúdico o la espectacularización, difuminándose quizás otras como los símbolos religiosos.

La relación de la música con los rituales y los elementos culturales es algo más que aceptado y estudiado. Lo interesante de aplicar en este fenómeno las teorías del estudio de rituales propias de las sociedades contemporáneas es que puede aclarar las causas del éxito y la transformación de estas músicas y de su fiesta. Gozan de una gran tradición histórica, que lejos de haberse modificado en lo sustancial, ha permanecido con transformaciones e innovaciones pero al mismo tiempo han sido resemantizadas y apropiadas por nuevos actores sociales, con perfiles opuestos a los que con ellas estaban asociadas un siglo atrás. El papel de la música en determinados rituales, lejos de ser un elemento adicional, se convierte en un componente central ya que proporciona la puerta a la catarsis, la purificación de emociones o la transformación. Este es el caso del fandango jarocho. La naturaleza polisémica de los ritos y su efectividad en cuanto a la estimulación de diferentes sentidos ha sido recalcada desde los estudios de sociedades tribales. Sin embargo la perpetuación de ciertos rituales y el papel que la música tiene en ellos tiene aún mucho camino que andar y el estudio de este caso en particular pretende contribuir a ello.

Los ámbitos geográficos diversos donde se ha expandido el son jarocho y el fandango no se comportan como compartimentos aislados. Tampoco funcionan para el análisis actual –como no lo hizo para el de su pasado remoto y más reciente– las dicotomías urbano/rural o fiesta/espectáculo. Las lógicas urbanas y rurales, así como sus pobladores, se mantienen en contacto físico y mediado. De hecho otra de las variables que explica un fenómeno de expansión de estas características es la presencia de los medios de comunicación de masas, elemento que no es novedoso en la expansión del ya entonces considerado como género musical como se ha mencionado líneas arriba, al igual que tampoco lo es su difusión misma fuera del territorio veracruzano. Pero actualmente esta expansión adquiere nuevos rasgos que la caracterizan y otro de ellos es el papel que juega la Internet, usada sobre todo por los nuevos actores sociales que se identifican con algunos elementos de “lo jarocho” y más en particular con su música. A través de este medio se consigue la comunicación de grupos de personas que se encuentran alejadas física y culturalmente pero que sin embargo comparten intereses e inquietudes y permite la propagación y la organización de diferentes eventos musicales en los que participan sujetos de entornos culturales y sociales muy diversos.

Del mismo modo el desarrollo del trabajo que aquí se propone contribuye al conocimiento de las dinámicas culturales y cómo se comportan sus elementos ante las mismas. Así mismo la construcción de identidades permea transversalmente todo el planteamiento, siendo de particular interés los paralelismos o conexiones con fenómenos

Prólogo

similares que se están produciendo en otros lugares del planeta y que con la salvedad de sus particularidades, hablen de tendencias generales detectadas en cuanto a la revitalización de las fiestas en la actualidad. Durante una etapa de las ciencias sociales se extendió el pronóstico de la desaparición de los rituales en las sociedades contemporáneas industrializadas, asociando éstos exclusivamente a la comunicación con lo sagrado y a épocas remotas o incluso a sociedades no avanzadas o primitivas. Ya se ha demostrado con estudios de casos particulares cómo los rituales en sentido clásico no solamente no han desaparecido en las sociedades contemporáneas, sino que además surgen nuevas prácticas ritualizadas donde se sacralización novedosos elementos.

Esta investigación está planteada desde la disciplina antropológica, manejando el paradigma epistemológico del constructivismo. Concretamente utiliza enfoques de la antropología de la música y la etnomusicología, donde lo social no puede separarse de lo musical y definitivamente donde la música, entendida como sonido humanamente organizado, adquiere todo su sentido. Sin embargo, y sin creer totalmente en la separación de las disciplinas como algo útil sino más bien para regular las competencias del campo científico, se han utilizado enfoques de la disciplina histórica que proporcionan junto a los antropológicos excelentes resultados. Este texto pretende ser una modesta aportación a un tema que ya ha dado muchos trabajos y probablemente los seguirá dando, una nueva propuesta de enfoque y análisis de una realidad, poblada por personas diferentes, muchas de las cuales han dedicado –no unos años sino– su vida entera “al gusto”, a la reproducción, al estudio y a compartir su música y su cultura convencidos de que harán su vida mejor.

I.

MARCO TEÓRICO METODOLÓGICO

Este capítulo está dedicado al proceso de investigación en sí mismo, tanto en lo que se refiere al diseño, como al marco teórico y metodológico en el que se ha apoyado su desarrollo. Por tanto se incluyen en estas páginas las hipótesis de trabajo así como los objetivos planteados. Esta sección, dedicada a prolegómenos de la investigación, no podía carecer de información acerca de cómo se ha llevado a cabo este trabajo, la definición del área de desarrollo del trabajo de campo, las unidades de análisis y de observación y las técnicas puestas en práctica. Así mismo se ofrece una breve introducción al concepto de etnomusicología y al de antropología de la música, subdisciplinas en las que se encuadra la investigación. Por último se desarrollan los dos ejes teóricos que han sustentado este trabajo: el estudio de los rituales por un lado y el de la transformación de las fiestas en la modernidad.

Es importante señalar que desde las fases de diseño de esta investigación se cuestionaron principios teóricos clásicos de la disciplina antropológica. Concretamente el paradigma metodológico de la objetividad y la intención consciente del investigador de impedir su influencia en el medio que investiga con el fin de no afectarlo. Conseguir así un entorno más “puro” o “auténtico” supuestamente beneficia el desarrollo de su actividad profesional y le atribuye al individuo investigador una suerte de atribución del descubrimiento sobre los entornos humanos en los que trabaja. En la delimitación peligrosamente ideológica de lo “puro” o “auténtico” siempre hay una intención –académica o no– de mostrar la relación *ellos-nosotros*. En definitiva es una manera de acercarse a la *otredad*, al que es diferente, que cosifica y primitiviza en nombre y al servicio de la ciencia (Macías Sánchez, 2010).

Esta investigación está planteada desde el paradigma constructivista, modelo de pensamiento basado en la idea de que la realidad se construye socialmente y que se deben estudiar los procesos por los cuales ésto se produce. Desde ese macro enfoque la realidad aparece como una cualidad propia de los fenómenos que reconocemos como independientes a nuestra volición y el conocimiento se relaciona con la certidumbre de que los fenómenos son reales y de que poseen características específicas. Las acumulaciones específicas de realidad y conocimiento pertenecen a contextos sociales específicos y estas asociaciones tienen que incluirse en el análisis sociológico de dichos contextos (Berger y

Luckmann, 1966:11-13). Desde este punto de vista las ideas, las teorizaciones científicas, filosóficas o mitológicas son solo una parte de lo que en una sociedad se considera conocimiento, ya que también la realidad de la vida cotidiana es conocimiento que orienta la conducta.

I. 1 EL DISEÑO DE LA INVESTIGACIÓN

Generalmente, la palabra “diseño” remite a una operación tecnológica: el diseño dentro de una técnica que se ha elegido. Pero ¿por qué se ha elegido esa técnica y no otra? El investigador social suele elegir, sin pensar demasiado en la elección, la técnica que tiene más a mano: bien por razones personales –uno es experto en esa técnica–, bien por razones organizativas –uno trabaja en una organización constituida para trabajar con esa técnica–, bien por razones institucionales –uno pertenece a una institución interesada en vender esa técnica (Ibáñez, 1986).

Los estudios de cultura implican, más que una interpretación de textos, interpretar interpretaciones y por tanto la realidad objetiva no es posible en ellos (Pedelty, 2004) aunque esto no signifique que deban resignarse a la arbitrariedad, el capricho o el subjetivismo. Existen autores en el campo de las ciencias sociales que han trabajado en profundidad la objetividad inalcanzable en el quehacer científico, desarrollando conceptos claves como el de la reflexividad (Bourdieu y Wacquant, 1995)³. El ser consciente de la influencia que se ejerce en el entorno y en las personas con las que se trabaja puede favorecer la recogida de datos ya que permite considerar las reacciones ante la presencia de los investigadores y la modificación de los discursos, por ejemplo. En este caso la

³ Bourdieu establece tres niveles en la tarea de objetivación del sujeto: a) la posición en el espacio social global del sujeto de la objetivación –origen, trayectoria, pertenencia y adhesiones sociales y religiosas; b) la posición ocupada en el campo de los especialistas –y la posición de ese campo, de esa disciplina, en el campo de las ciencias sociales–, dadas las tradiciones, particularismos, problemáticas, hábitos de pensamiento, creencias e intereses particulares de cada disciplina, sin mencionar todo el conjunto de los presupuestos inscritos en la historia colectiva de la especialidad –el inconsciente académico; c) todo lo que está vinculado a la pertenencia al universo escolástico, prestando una atención especial a la ilusión de ausencia de ilusión, del punto de vista puro, absoluto, “desinteresado”. Así pues, no sólo las características sociales, culturales y económicas del sujeto son las que hay que tener en cuenta, sino que también la posición de la disciplina bajo la que se enmarca la investigación en el área más general de las ciencias sociales y el cuestionamiento de la posibilidad de alcanzar una verdad absoluta juegan un relevante papel a la hora aplicar el concepto de reflexividad.

I. Marco teórico metodológico

reflexividad fue entendida como parte del proceso metodológico donde se permitió una continua investigación-reflexión-investigación. Por tanto un proceso de investigación abierto, cercano a una perspectiva estructural⁴ –que funciona a nivel metodológico y consiste en la construcción teórica a través de investigar las opiniones que de los hechos formulan los actores–, donde la relación sigue siendo de sujeto a objeto, aunque teniendo en cuenta los diversos factores que conforman a los seres humanos como entes sociales.

Por ende se han sacrificado hipótesis y se han puesto en tela de juicio conceptos en inicio asimilados cuando la experiencia en el campo así lo ha demandado. En los procesos abiertos de investigación el diseño es modificado a la vista de los sucesos imprevistos que ocurren en el desarrollo de la investigación. Se permite por tanto que el sujeto-objeto de estudio se transforme en el campo. En este caso particular se vivió un fuerte proceso de reacomodación de los objetivos e intereses de la investigación tras una primera y profunda fase de acercamiento al tema. Como consecuencia de esta transformación se consideró al estudio del ritual como eje fundamental del trabajo, contextualizado en el fenómeno de expansión del género musical y su fiesta, superando así la mera descripción y análisis de propio fenómeno. Lejos de considerar que el anterior es un tema acabado, existen ya numerosos trabajos de distinta sistematicidad y profundidad, que abordan el fenómeno y por tanto el tema demanda una perspectiva más acotada y concreta si se pretende una aportación original. Además de esto se aceptaron, como parte de los avances de la investigación, cuestionamientos conceptuales profundos acerca de asunciones que habían sido aceptadas en principio sin resistencia. Es el caso de ideas tan básicas como la relación entre el son jarocho y el fandango, el concepto de son jarocho mismo y su construcción histórica y el Movimiento Jaranero como modelo exitoso de revitalización.

I. 1. 1 HIPÓTESIS DE PARTIDA

El concepto de ritual como categoría de análisis sigue siendo efectivo en el estudio de las sociedades contemporáneas y puede aclarar procesos que no relacionados exclusivamente con los sistemas religiosos, como es el caso de la expansión del son y el fandango jarocho. La observación de los protocolos, modos de acción, comportamientos repetidos y regidos por ciertas normas que tienen lugar en las distintas actuaciones culturales y regiones contribuyen a descifrar los modelos sociales que se pretenden

⁴ Por oposición a lo que se conoce como una *perspectiva distributiva* –que funciona a nivel tecnológico en aras de una comprobación empírica–, donde la relación que se establece entre sujeto –investigador– y objeto de estudio –actores– es de carácter asimétrico (Ibáñez, 1986).

reafirmar o por el contrario los que se quieren combatir por medio de las prácticas ritualizadas. Así como persisten antiguos rituales en sentido clásico relacionados directamente con el fandango jarocho, han aparecido nuevas prácticas ritualizadas asociadas al género musical. La hipótesis central de esta investigación se basa en la idea de que, aunque éstas se rigen bajo enunciados de respeto y recreación de “la tradición”, se han seleccionado ciertos rasgos formales de esta manifestación y se han incorporado otros para articular un discurso que defienda la pertenencia a una nueva colectividad, con nuevos valores, nuevos padres fundadores, figuras de autoridad legitimadas para sancionar y personajes a los que se le rinde una suerte de devoción.

La dimensión multisensorial de los fandangos acentúa su carácter catártico y colectivo en el que puede perderse la individualidad en favor de la adquisición de una personalidad colectiva por parte de los actores. Esta característica los hace potencialmente eficaces como rituales festivos musicales que perviven pero transformados, expresando su capacidad para adaptarse a nuevas situaciones culturales. Esta investigación trabaja con la hipótesis de que para completar la explicación del fenómeno de revitalización es relevante tener en cuenta la capacidad de transformación que se le ha atribuido, una potencialidad catártica que adopta múltiples variantes ya que no se trata de una interpretación unívoca. Sin embargo la celebración de la fiesta constituye uno de los puntos clave del éxito de este movimiento ya que es en su actuación y difusión donde se puede lograr esta potencial transformación en cualquiera de sus variables según los valores que se representen. El fandango, considerado como ritual festivo, permite la encarnación de valores y significados a pesar de que éstos se transformen.

Así mismo en el movimiento de revitalización alrededor del “son jarocho tradicional” ha jugado un papel central el proceso de modernización e industrialización vivido en México desde los años 40 hasta los 70 del siglo XX, provocando un intenso sentimiento de nostalgia y de búsqueda de un mundo perdido que ya no existe y por tanto es necesario recrearlo. Actualmente el son y el fandango jarocho son asociados a nuevos valores y forman parte de novedosas construcciones identitarias relacionadas con la juventud, la búsqueda de pertenencia a una colectividad y la igualdad de sus miembros. Así mismo está relacionado con un discurso pronacionalista en oposición a invasiones culturales extranjeras. Este proceso tiene como marco el panorama de globalización y las teorías de la postmodernidad, y está vinculado a las distintas respuestas ante esta situación. La actual transformación de este género musical y su fiesta tiene también un reflejo musicológico ya que se interpretan sones jarochos con organologías diversas, se han homogeneizado las afinaciones y se han fijado los repertorios y zapateados; además la versada está presente en diferentes grados tanto en los fandangos como en otras actuaciones culturales. Pero así

I. Marco teórico metodológico

mismo los protocolos o normas de actuación del fandango se siguen transformando y reconstruyendo. Quizás el panorama del son y el fandango jarocho tiende a la homogenización y simplificación en los nuevos entornos geográficos donde se expande pero en este proceso de transformación surgen tensiones y conflictos dentro del conjunto de actores que atestiguan su intensa vitalidad.

El proceso de resemantización en pleno siglo XXI de una expresión popular que remonta sus orígenes a mediados del siglo XVIII se relaciona con otros fenómenos similares localizados en otros lugares del mundo donde la música heredada –igual que otras manifestaciones culturales– se reproduce en contextos visiblemente transformados. Las actuaciones culturales que acogen estas expresiones son ahora radicalmente distintas y las situaciones sociales y la relación institucional novedosas. Además en todos estos casos la música, de la que en otros momentos se destacó su universalidad, ahora se usa como marca de territorio y como insignia de identidad.

I. 1. 2 OBJETIVOS

❖ Generales:

- Contribuir al conocimiento de las dinámicas culturales y al comportamiento de los elementos culturales ante las mismas.
- Superar dicotomías analíticas para el estudio de los eventos públicos como rural/urbano; fiesta/espectáculo; profano/religioso.
- Analizar las relaciones dialécticas entre asentamientos rurales, urbanos medios y grandes urbes, sus lógicas, sus modos de celebrar y/o conmemorar.

❖ Particulares:

- Aplicar la teoría del estudio de los rituales y la performance a las actuaciones culturales contemporáneas asociadas a este género musical y a su fiesta. En particular a las que forman parte de lo que hoy en día es considerado como su vertiente “tradicional”, excluyendo del análisis a la propuesta denominada “folclórica” –que incluye ballets infantiles de casas de cultura y ballets profesionales, concursos de esta vertiente...
- Observar y describir los diferentes eventos que actualmente reciben la denominación de “fandango jarocho” y analizar en ellos las transformaciones que han sufrido en el pasado reciente en cuanto a la cronología festiva, a su sintaxis, a su semántica –objeto celebrado– y a su lógica social –sujeto celebrante. La atención se ha focalizado en la puesta en escena de las prácticas ritualizadas y en los roles de los distintos participantes en estos, recuperando también a la audiencia y la relación comunicativa entre éstos y los actores.

- Analizar con los mismos instrumentos teórico-analíticos 2 tipos de actuaciones culturales protagonistas en el fenómeno de revitalización: los festivales y los conciertos.
- Poner en relación la interpretación del significado y simbología de las actuaciones culturales con la praxis de las mismas y su relación con el control de los medios de producción simbólica y el poder social. De esta forma proporcionar una visión completa que evite producir una imagen de la actuación cultural aislada de la estructura social. Es decir incluir en el análisis el papel y desarrollo de las instituciones públicas y sus políticas y prácticas, así como las relaciones de poder vividas al interior de los eventos.

I. 1. 3 PROBLEMA DE INVESTIGACIÓN

El presente trabajo pretende construir conocimiento para el campo científico, pero también orientado a la colectividad sonera y fandanguera, acerca de las transformaciones de las fiestas en la actualidad. Los cambios en las actuaciones culturales hoy día relacionados con el son y el fandango jarocho pueden observarse en las características de los repertorios que se interpretan, los protocolos de actuación, los motivos de celebración o las distintas dinámicas que funcionan en diferentes regiones. Así mismo en las características de los principales actores del movimiento de auge y en la composición de sus audiencias. La observación de estos aspectos permite reflexionar acerca del papel en su actual auge en determinados contextos de la potencialidad de transformación de los fandangos. Pero así mismo posibilita visibilizar qué aspectos y prácticas están efectivamente siendo potencializados y cuáles por el contrario han sido prácticamente olvidados o negados.

En las siguientes páginas se traen a colación las aportaciones de otros autores que han trabajado las transformaciones festivas desde diversas perspectivas. El estudio de las fiestas es una de las vías preferenciales para acercarse a las cosmovisiones de los pueblos. Así mismo la música y el baile son excelentes soportes de significados profundos en todas las culturas, a través de los cuáles los individuos logran la expresividad emocional, pero también política. El actual fenómeno de auge de estas expresiones culturales, que gozan de una dilatada trayectoria histórica, lo hacen un caso merecedor de estudios profundos que a su vez colaboren con la construcción del conocimiento acerca de las dinámicas culturales y las respuestas de los individuos y colectividades ante las mismas.

I. 2. CONCRECIONES METODOLÓGICAS

El planteamiento de los métodos no es un problema puramente técnico ni un planteamiento neutral. La elección de un método difícilmente puede separarse de la concepción que el investigador tenga del fenómeno social. Tradicionalmente en las ciencias sociales los métodos se dividen en dos: cualitativos y cuantitativos, conocidos como sociológicos o estadísticos. Esta concepción dualista practicada de forma rigurosa no es acertada porque supone una oposición y categorías jerarquizadas. Los métodos cuantitativos se han considerado históricamente como superiores y establecedores de leyes, mientras que los cualitativos establecerían significaciones. La oposición no debe mantenerse y se han de buscar las mejores técnicas según el problema que se plantea. En el caso de las fiestas los métodos cualitativos se basan en la observación seguida de la participación, la entrevista, la documentación histórica y el diario de campo. De los cuantitativos las encuestas, el conteo para establecer el grado de participación (Rodríguez Becerra, 1982:36) entre otros.

En el tercer apartado de este capítulo se proporciona un análisis profundo de las principales unidades de análisis de la investigación, que por su importancia han sido mostradas en su desarrollo histórico y conceptual así como en la riqueza de distintas aportaciones por parte distintos autores y los debates que se desprenden de los términos clave. En particular se trata de los conceptos de ritual, performance cultural y fiesta. Sin embargo con el fin de sintetizar y proporcionar un apartado preliminar al mismo, se ofrece a continuación la acepción de otros conceptos con los que se trabaja en la investigación. Por sí solo este posicionamiento sería insuficiente, simplista y esencialista, por eso es necesario contemplarlo junto al trabajo expuesto posteriormente y al desarrollo del proceso de investigación para el que fueron concretadas.

I. 2. 1 UNIDADES DE ANÁLISIS Y DE OBSERVACIÓN

Las siguientes definiciones, en concordancia con las teorías que se expondrán, corresponden a las categorías de análisis que conforman el universo conceptual de la investigación. Algunas de ellas no son centrales en la misma pero sí juegan un papel relevante para el análisis y el enfoque que se propone.

- Ritual: Sistema cultural construido de comunicación simbólica constituido por secuencias ordenadas y pautadas de palabras y actos expresadas por múltiples medios cuyo contenido y disposición de caracteriza por grados variables de formalidad.

- Performance cultural: Paradigma analítico para aproximarse a aquellas actividades expresivas de índole diversa que involucran un proceso comunicativo entre quienes generan la actuación y quien la presencia. Los rituales son un tipo de performance pero no agotan el significado del término.
- Fiesta: Evento compartido entre un grupo de personas donde se marca cierto acontecimiento a modo de celebración. Es un espacio de múltiples aristas en el que se entrelazan lo lúdico y lo sagrado; lo poético y lo comercial; lo religioso con lo mítico; lo profano con las cosmovisiones. La fiesta es un todo con el ritual, el juego, la danza, lo teatral, la feria, la comida, la ceremonia, la diversión, la economía, las relaciones de poder y el trabajo.
- Ritual festivo: Fiestas asociadas al concepto de comunidad, a la conmemoración y la actuación de valores y símbolos compartidos. Énfasis en su función como intensificadores o potenciadores de identidades colectivas.
- Espectáculo: Función o diversión pública celebrada en un lugar específicamente diseñado, cuyo contenido se desarrolla sobre un escenario que se ubica distante y en alto con respecto al público⁵.
- Revitalización festiva: Aplicado en un sentido amplio para designar de forma abreviada un amplio abanico de cambios ocurridos en los últimos años que implican tanto recuperación de rituales languidecientes como invención de nuevas celebraciones y que conllevan cambios en los significados, en los sujetos y en las mediaciones culturales.
- Expansión: Acción o efecto de extenderse o dilatarse.
- Tradición: Acervo intelectual creado, compartido, transmitido y modificado socialmente. Configuración establecida de la vida.
- Modernidad: Conjunto de comportamientos de la vida social que en el entendimiento común son percibidos como discontinuos e incluso contrapuestos a la constitución tradicional de esa vida y en proceso de sustituirla.
- Postmodernidad: Conjunción ecléctica de teorías. Supone una crítica a la modernidad en aquello que le faltó llevar a cabo como proyecto moderno de los filósofos de la Ilustración, ante la que se propone una desesperanzada resignación. Pero sin abandonar su confianza en la razón entendida al modo moderno. El mundo postmoderno se caracteriza por una multiplicidad de juegos de lenguaje que compiten entre sí, pero ninguno puede reclamar la legitimidad definitiva de su forma de mostrar el mundo. Con la deslegitimación de la racionalidad totalizadora procede lo que ha

⁵ Aunque a lo largo de la historia reciente se ha desarrollado una amplia variedad de concepciones del espacio escénico (Craig, 2011; Brook, 1986) para esta investigación se considera como modelo de espectáculo la delimitación espacial del mismo según el concepto de *escenario a la italiana*, marcado por la bidimensionalidad y la construcción de arquitecturas, sean o no efímeras.

I. Marco teórico metodológico

venido en llamarse el fin de la historia. La posmodernidad revela que la razón ha sido sólo una narrativa entre otras en la historia; una gran narrativa, sin duda, pero una de tantas. Se caracteriza por la muerte de los metarrelatos. Las características de la episteme posmoderna son la deconstrucción, descentración, diseminación, discontinuidad, dispersión.

- Música popular: Aunque en otros contextos este concepto alude a la música que es escuchada por una gran cantidad de personas (Pedelty, 2004) en este trabajo se hace eco de los esquemas clasificatorios mexicanos en los que la música se clasifica según categorías basadas en quién la produce, cuándo y dónde es producida y con qué fin. Hace alusión a la música transmitida oralmente de una generación a otra y producida por y para los sectores populares frente a las clases dominantes, a pesar de que éstas hayan contribuido o instrumentalizado las mismas históricamente. Todas las concepciones políticas e ideológicas coinciden en afirmar que lo popular es lo perteneciente al pueblo, sin embargo “pueblo” es una variable histórica cuya definición es eminentemente política (Sevilla Villalobos, 1990). Las manifestaciones culturales así calificadas se han conformado a partir de una situación relacional que implican dominación y hegemonía. El canon de lo popular ha sido construido alrededor de conceptos como “autenticidad”, “sencillez”, “espontaneidad”, “ejemplaridad estética y moral”, “tradición oral” y capacidad de expresar “el alma del pueblo o el espíritu nacional” (Díaz de Viana, 2002).

A continuación se definen los conceptos de fandango, festival y concierto, principales unidades de observación de este trabajo. Es importante destacar que a pesar de que la investigación estudia las actuaciones culturales relacionadas en la actualidad con el son jarocho, se excluyen como unidades de observación las desarrolladas por los ballets folclóricos en todos los niveles de profesionalidad e independientemente del lugar donde sean representados –escuelas, casas de cultura, plazas públicas, teatros... Esto a pesar de que cumplen la definición de performance cultural tal y cual se ha trabajado. Además su estudio sería de gran interés ya que, quizás debido a la opinión negativa que se tienen en los entornos académicos e informales mexicanos de este tipo de propuestas culturales⁶, no existen muchos estudios rigurosos para una manifestación cultural que literalmente inunda el país con muchos seguidores y practicantes –que suelen interpretar más de un estilo de danza folclórica regional mexicana.

⁶ A lo largo del capítulo II se explica con más detalle esta circunstancia que tiene su origen en la instrumentalización de bailes y músicas populares por parte de los estados posrevolucionarios mexicanos a lo largo de la primera mitad del siglo XX y que tuvo como consecuencia la escenificación y estilización estética de dichas expresiones culturales.

Las razones por las que finalmente han quedado excluidas de esta investigación, ya que en un principio sí lo estaban, son dos: la primera y quizás la más poderosa es que el objeto de estudio alcanzaría tales magnitudes que sería finalmente inabarcable y lejos de conformar una investigación sólida, los resultados no superarían la superficialidad. El segundo motivo fue la limitación del análisis a lo que se considera la variante estilística “son jarocho tradicional” o “campirano”, conceptos construidos desde la ideología y prácticas heredadas de lo que se llamó a partir de los años 80 el Movimiento Jaranero. Se considera que la danza folclórica escenificada y sus performances responden a dinámicas totalmente diferentes de las anteriores. En cualquier caso, ambas esferas están relacionadas y la vertiente folclórica aparecerá cuando se revise la historia de este género bailable y su fiesta en el siglo XX, ya que sin esta antesala no podrían entenderse muchos manifiestos del Movimiento Jaranero. Una narrativa efectiva y programada define protagonistas convincentes y antagonistas aterradores y los empuja hacia una serie de encuentros emocionalmente cargados. Esta acción agonística es la que constituye la “trama” (Alexander, 2005:94) de las actuaciones culturales y los ballets folclóricos fueron, sobre todo en sus inicios, férreos enemigos del Movimiento Jaranero.

Los conceptos presentados a continuación como unidades de observación tienen una versión como arquetipos o modelos, funcionales solamente para un acercamiento inicial a la realidad de los acontecimientos particulares que reciben este nombre. En un segundo momento se analizan en profundidad qué características de uno u otro modelo pueden detectarse en los casos concretos analizados y cómo son percibidos por los propios actores. De esta forma se pretende superar una visión basada en binomios rígidos o conceptos contrapuestos para sustituirla por un enfoque basado en un *continuum* cuyos polos estarían formados por los arquetipos y entre los cuales se ubican los eventos reales, que incorporan rasgos de uno u otro tipo.

Por tanto una de las principales unidades de observación de la investigación son los fandangos. Se analizan los asociados a rituales festivos y religiosos relacionados con sistemas de mayordomías, rituales de paso o rituales de intensificación de identidades colectivas, como fiestas patronales o velorios a imágenes sagradas. Aunque este tipo de fandangos rituales no suponen eventos en auge o en expansión siguen existiendo y de alguna manera funcionan para los demás como arquetipos más o menos míticos, cuyos valores comunitarios y solidarios son apreciados y dignificados en los discursos; conforman la tradición legitimadora. A éstos se le suman fandangos organizados en las ciudades donde se ha superado el concepto de comunidad clásico relacionado con este tipo de fiestas en los orígenes del género. La segunda unidad de observación son los Encuentros de Jaraneros o festivales, eventos públicos de nuevo cuño con poco más de 30 años de vigencia donde hay

I. Marco teórico metodológico

un mayor grado de espectacularización; y la tercera son los conciertos de grupos profesionalizados que se adentran en la mercantilización del género y siguen otros textos culturales o guiones.

De estos tres contextos diferentes, relevantes para el ejercicio actual del “son jarocho tradicional”, se describen los elementos que los componen tanto actualmente como en otros periodos históricos. En el caso de los fandangos se ha considerado necesario una exposición más profunda, debido a la dilatada trayectoria histórica del término y a la complejidad misma de la performance. En este apartado se asientan los conceptos, de forma amplia, que después se manejan en posteriores capítulos. No solamente las performances en sí mismas y sus elementos –su sintaxis– varían enormemente hoy día, sino el propio ejercicio de la música, el baile y el canto se ve transformado acorde a cada uno de estos contextos. Aunque de distinta trayectoria y edad, origen histórico y dinámicas, los tres contextos tienen una gran vigencia en la actualidad. Esto justifica su elección como principales situaciones de observación en la investigación.

El primer contexto de ejecución musical y dancística analizado es el de los fandangos. Es el más antiguo y el que se ha considerado como entorno original o tradicional de esta música y su baile. A continuación se ofrecen nociones básicas acerca del origen histórico y etimológico del término. Pero antes es pertinente matizar que desde su aparición a mediados del siglo XVII los fandangos se extendieron por territorios muy dispares y han evolucionado significando eventos muy diversos en la actualidad. Por eso, y en particular referente al área trabajada en esta investigación, es relevante dar voz a los propios actores en la definición de este tipo de eventos. Además de sus elementos mínimos, se proporcionan en estas páginas nociones básicas acerca de su consideración como ritual. A pesar de que se acepta de forma general que son eventos rituales o ritos en sí mismos, no se ha profundizado en el análisis ni en las funciones alcanzadas en los mismos. Por eso es importante incorporar definiciones claras acerca del ritual y especificar en qué sentido los fandangos pueden considerarse como actos rituales.

Actualmente la palabra fandango en Veracruz se usa como genérico de los bailes de tarima. Así mismo hace referencia a los bailes acompañados de música de cuerdas en la región del Sotavento o Costa Sur de Veracruz junto a otra palabra derivada del náhuatl: “huapango” –*cuahpango*, *cuahpanco*: “en la tarima de madera”– (García de León, 2003). Existen diversas teorías acerca del origen etimológico del término fandango, que a su vez están relacionadas con el lugar de procedencia del antiguo baile y cante. La primera vez que apareció escrito fue en 1705 en el entremés anónimo *El novio de la aldeana*, localizado por Crivillé i Bargalló (1983) (Pérez Fernández, 2011; López Rodríguez, 1994). Por las mismas

fechas aparece también el vocablo “fandanguillo” incluido en la mojiganga de Cañizares de 1723 según Corominas y Pascual (1989). En 1712 aparece en un documento escrito en latín por el deán del Cabildo de Alicante. Se trata de una descripción del “fandango de Cádiz”⁷ (López Rodríguez, 1994:48). A tenor de estas fuentes Cotarelo y Mori (1911) señaló que la introducción del fandango en España se remonta a finales del siglo XVII y que el vocablo en la Península Ibérica había arraigado ya a principios del siglo XVIII.

En los estudios del flamenco se acepta que el fandango es un antiguo baile español, ya conocido a finales del siglo XVII y principios del XVIII. Fue muy común en Andalucía⁸ y esencialmente fue un baile de pareja con giros propios de los bailes de galanteo⁹. La

⁷ Entre estos primeros documentos donde aparece el vocablo se encuentran también algunas composiciones musicales, entre ellas “Fandango” del compositor napolitano Domenico Scarlatti (1685-1757) y en la obra del mismo nombre de su discípulo, el padre Antonio Soler (1729-1783).

⁸ Dentro del mundo flamenco el fandango tiene dos acepciones: la de cante y la de baile. Como cante se trata de una copla de 4 o 5 versos octosílabos que en ocasiones se convierten en 6 por repetición de uno de ellos. Aunque en principio fue cante para bailar, en la actualidad muchas de sus variantes son cantes para escuchar. En el siglo XIX el fandango fue cante y baile nacional y desde 1870 la mezcla de los cantes flamencos con los andaluces hizo que se configuraran nuevas expresiones. El origen del fandango se relaciona por tanto con un baile acompañado de canto, de origen árabe, posiblemente hermano de la zambra arábigo andaluza y de las jarchas mozárabes. Este baile se extendió por toda la península y se fue aclimatando a cada región española adquiriendo características propias y transformándose en jotas, alboradas, muñeiras... Sin embargo donde va a arraigar el nombre de fandango es en Andalucía. La gran pluralidad del fandango andaluz como expresión comarcal o regional fue la base sustancial para lo que después se llamó “el fandango no regional” o “el fandango personal”, cuya evolución data de 1880 a 1915 (López Rodríguez, 1994:45-50).

⁹ El fandango en el siglo XVIII fue el son más popular del pueblo español, junto a seguidillas y boleros. Siendo estrictamente popular, este baile sedujo a todas las clases sociales de todas las edades. Se danzaba el fandango allí donde hubiera una fiesta, en las celebraciones familiares de bodas y bautizos o cualquier evento festivo como el Corpus, la Nochebuena, las veladas de los barrios o el Carnaval. Aunque donde más documentación se recogió fue en las casas acomodadas donde convivía con bailes extranjeros. El fandango del siglo XVIII en España también estuvo presente en el teatro, siguiendo la costumbre española de presentar allí el baile popular. El entusiasmo colectivo por el fandango comienza a decaer en el siglo XIX. Aunque algunos autores lo retomaron a final de este siglo, ya fue mezclado con la escuela bolera, con tintes de academia o de reductos campesinos, donde parece que se refugió para emerger en el siglo XX. Este fandango nuevo presenta un carácter rural, forma parte de las fiestas del pueblo, romerías, fiestas familiares y religiosas. Aunque este fandango ha cambiado de entorno y de intérpretes, conserva la actividad y el carácter festivo, sus maneras alegres rimadas en $\frac{3}{4}$ y la forma emparejada de galanteo. El

I. Marco teórico metodológico

opinión más extendida en España acerca del origen etimológico del término fandango, basada en Corominas y Pascual, es la que lo deriva del portugués *fado* “canción popular y baile y música con la que se acompaña”. A su vez derivaría del latín *fatum*, o *hado*, divinidad que según la mitología clásica determinaba el destino de los seres humanos y los dioses (López Rodríguez, 1994:45-46). El fado portugués comenta líricamente el destino de las personas pero esta identificación fue criticada por su distancia al *ethos* del género del fandango, descrito siempre como vivo y alegre (Pérez Fernández, 2011).

Otras tesis acerca del origen etimológico del término, como la que lo deriva del árabe *fandura* o guitarras que fue propuesta por Calandrelli en 1880, han sido consideradas como “supuestas” o faltas de apoyo documental (López Rodríguez, 1994). En el ámbito español se conoce que en Iberoamérica existe fandango en varios países y sobre todo son populares los casos de Argentina, Venezuela o Brasil. Sin embargo se sostiene que “este baile no es propio de los indios sino que fue una danza llevada allí por los marineros españoles y portugueses”¹⁰. Esta asunción acerca del origen netamente hispano de los sones y fandangos perpetró en los musicólogos mexicanos de los años 40 y 50 del siglo XX como Mendoza o Baqueiro Foster.

A partir de la acepción recogida en el *Diccionario de las Autoridades de la Real Academia Española* (1732) surge otra línea de pensamiento en cuanto al origen del término, que es defendida en el entorno iberoamericano. En esta fuente es definido 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” y que “por ampliación se toma por cualquiera función de banquete, festejo, holgura al que concurren muchas personas”. La propuesta etimológica de Fernando Ortiz (1924), en coherencia con el *Diccionario de las Autoridades*, fue elaborada en la entrada a la palabra fandango en su *Glosario de afronegrismos*. Con ella se difundió el origen etimológico afroandaluz del término fandango derivándolo del vocablo en lengua mandinga *fanda*: fiesta.

fandango rural se extendió por toda la geografía peninsular como lo hizo antes en la zona urbana (De la Peña, 1994:228-231).

¹⁰ Para argumentar esta afirmación Manuel López Rodríguez (1994) cita a autores como Sachs o Aretz. Sin embargo en la obra principal de Kurt Sachs (1937), que es retomada por Carpentier (1946:98), Sachs afirma que “El fandango, con sus variaciones en la malagueña, la rondeña, la granadina y la murciana, llegaron por primera vez a Europa en el siglo XVII y tienen sus orígenes en las Indias occidentales”.

Esta versión etimológica se ha citado en otras publicaciones (García de León, 2003; Ochoa Serrano 2000; García de León¹¹, [2006] 2009:27; Pérez Montfort, 1990:47, 1994:20; Kohl, 2010:24; y Martínez Ayala; 2004:176), sin embargo no está exenta de debates. El origen africano del término se argumenta gracias a las frecuentes relaciones entre moriscos y guineos con españoles durante los siglos XVI y XVII. Ortiz (1924) relacionó el término con dos familias lingüísticas africanas a través de los términos *fundanga* –en congo (*kikongo*): “sentarse al estilo de sastre”, “acusar a alguien frente a un tribunal”– y *fanda* en mandinga: “convite”, “dar de comer”. Apoyó la segunda acepción donde la palabra *fandango* equivaldría a “fiesta donde se come”, señalando que de ahí al baile hubo un breve paso semántico. Al radical *fanda* se le añadiría el sufijo despectivo *ango*. Por tanto el origen de la acepción como fiesta lo refiere a la lengua mandinga, perteneciente al grupo de las lenguas nigerocongolesas.

Recientemente el profesor Rolando Pérez Fernández (2011) ha criticado este origen etimológico. Este autor argumenta que la coincidencia puramente formal entre un supuesto africanismo hispanoamericano y una palabra existente en cualquier lengua de África no puede considerarse suficientemente probatoria. Sin embargo denuncia que es una práctica habitual, aunque no exista más que una ligera semejanza entre ellas y carezca de una dimensión mínima de coincidencia semántica. Según Pérez Fernández los mencionados verbos *mandé nada* tienen que ver con las acepciones que caracterizan a la voz *fandango* y por ello no se deben tener en cuenta. Este autor propone una nueva etimología africana para el vocablo *fandango* (2011:112-116) que proviene del idioma *kimbundu*, una lengua bantú centro-occidental, hablada por el pueblo *mbundu* o *ambundu*, y vehículo de comunicación de más de 1 millón y medio de hablantes de la región centro-norte de Angola. La gran inmigración bantú forzada que tuvo lugar entre 1595 y 1640 explica la presencia de africanos hablantes de la lengua *kimbundu* en la América hispana, así como en la Península Ibérica¹².

¹¹ En la reimpresión de 2009 del libro de García de León *Fandango. El ritual del mundo jarocho a través de los siglos*, en la página citada el autor afirma el origen etimológico del término en el sintagma *fanda* del idioma angolano *kimbundu*.

¹² Según Aguirre Beltrán (1972) y Ngou-Mvé (1994) entre 1595 y 1640 México e Iberoamérica en general resultaron inundadas de africanos de origen bantú, particularmente angolanos, a consecuencia de la unión de las Coronas de España y Portugal bajo Felipe II. La abundancia de bantúes en los mercados esclavistas a finales del siglo XVI y durante todo el siglo XVII se debió también a la fundación en 1575 de Sao Paulo de Loanda, factoría portuguesa consecuencia de la toma de Sao Tomé por los holandeses, antigua proveedora de esclavos.

I. Marco teórico metodológico

La propuesta etimológica de Pérez Fernández parte de una entrada del *Diccionario portugués-kimbundu-kikongo* elaborado por un misionero de Luanda. Concretamente se basa en la definición de *caos*, la cual comienza con el sintagma *fandangu* y es traducido como “estado de desorden”. El autor compara distintas acepciones de la palabra caos y documenta la relación de la palabra fandango con la acepción coloquial de desorden en Hispanoamérica y España. Para Pérez Fernández la conexión entre el desorden y las fiestas populares es obvia. El nexo entre la acepción del término fandango como género de música y baile y la de desorden es el desorden ritual o la ruptura del orden cotidiano (Pérez Fernández, 2011:116-120). Por tanto en la opinión del autor la acepción original del vocablo fandango es “estado de desorden”, castellanizado y morfológizado como sustantivo masculino¹³. Supone que luego hubo de extenderse a fiestas y ocasiones musicales y por último a determinado género musical y dancístico de carácter vivo y agitado, haciendo de él un significativo préstamo del léxico angolano a la lengua española. Pérez Montfort (1994:20) destacó también la acepción histórica del vocablo fandango como desorden o caos, interesante además por el antagonismo que supone con los significados de convivencia, solidaridad o equilibrio valorados en las últimas décadas en esta fiesta.

El fandango mexicano actual constituye un complejo cultural de larga decantación histórica donde han confluído diferentes culturas (Sevilla Villalobos, 2013). Así mismo con ese nombre se identifican muchas fiestas y bailes de todo el continente americano desde Chile hasta Cuba (Pérez Montfort, 1990:36), es decir, que está presente en otras partes del Caribe desde el siglo XVIII¹⁴. Delgado Calderón sostiene que en México se llamaron fandangos o huapangos a la música primordialmente de cuerdas y al baile popular que le acompañaba durante la segunda mitad del siglo XVIII y durante todo el siglo XIX. En esos fandangos se tocaban sones, boleras, jarabes, aguinaldos y otros géneros. Es decir, que los

¹³ Tras analizar la semántica y morfología de algunos lexemas kimbundu el profesor Pérez Fernández concluye que el lexema *fandangu* está constituido por un radical *fand-* que denota cualidad de estar en desorden y que está contenido en un hipotético verbo *kufanda* -con prefijo de infinitivo. A éste se le añade el sufijo *-nga* propio de la voz habitativa, resultando *kufandanga* cuyo significado sería “estar habitualmente en desorden”. El verbo *kufandanga* se puede sustantivar mediante la supresión del prefijo de infinitivo *ku-* y la sustitución del sufijo *-a* por el sufijo *-u*. Este proceso de derivación explica el origen del lexema *fandangu* que expresa la idea de “estado de desorden” con el matiz de algo que es habitual (Pérez Fernández, 2011:120-127).

¹⁴ En la mayoría de estos casos la fiesta adquirió otros nombres, igual que los géneros musicales que se interpretan en las mismas. Éstos, aunque emparentados entre sí, fueron evolucionando durante el proceso de colonización y fragmentación de finales del siglo XVIII y XIX. En Cuba se llamó *zapateo*, en Venezuela *zoropo* y Panamá *mejorana* (Pérez Montfort, 1994a).

fandangos no eran distintivos del son jarocho o huasteco, sino que se daban en toda la costa del Golfo, el centro y occidente del país (Delgado Calderón, 2004:37). El fandango, pieza en compás de $\frac{3}{4}$ y tonalidad menor, no solo se multiplicó dando lugar a otras en ritmo de fandango como los jarabes¹⁵, sino que la fiesta donde se bailaba también se llamó fandango.

Lo que aquí es más relevante resaltar es su referencia directa a un festejo con múltiples variantes locales (Pérez Montfort, 1999), pero además por su consideración como fiesta jarocho por excelencia, reunión festiva que comparten paisanos alrededor de una tarima, bailando el zapateado al son de los sones de arpa, jarana y requinto (Pérez Montfort, 1990). Los fandangos en este contexto son espacios festivos donde con música y verso, un grupo de bailarores zapatean sobre una tarima y donde se practica la inventiva lírica, musical y coreográfica. Se celebra en acontecimientos sociales como reuniones informales, bautizos, casamientos, cumpleaños, funerales, aniversarios mortuorios, velorios, fiestas religiosas, de santos patronos y fiestas titulares (Salas Peña, 2002). Destaca entonces su carácter de complejo festivo popular en el que personas de ambos sexos y todas las edades interaccionan creativamente por medio de la música, el baile y el verso cantado, que se realiza sobre y alrededor de una tarima (Alcántara López, 2010) con un importante valor social en el acto de compartir comida y bebida (Kohl, 2010). Es el contexto principal de ejecución del son jarocho con un propósito de celebración o de deleite personal (Sheehy, 1979).

Es decir que se trata de un acto performativo, donde la música está vinculada a los músicos, a los instrumentos, a los repertorios, a los bailarores y a la versada, pero también a la interacción social y la audiencia, la comida y la bebida, como parte de un todo comprendido como fandango (Sevilla Villalobos, 2013). En el fandango tiene lugar el uso tradicional de la música como medio ritual de coordinar los movimientos y comportamientos de un grupo humano. Se manifiesta en ellos el poder de la música para

¹⁵ Baqueiro Foster (1952) enunció la posibilidad de que el jarabe, pieza a ritmo de seguidillas y boleras pero en tonalidad mayor, naciera al mismo tiempo que los fandangos. Su nombre deriva del árabe *xarab* o bebida y se encuentra en España desde el siglo XVIII aunque es probablemente anterior. Quizás por su modalidad mayor tuvo mucho desarrollo en la Nueva España, con estribillos y varias estrofas que desplazaron con el tiempo al fandango. Los jarabes mexicanos más antiguos son los que conservan la estructura rítmica, melódica y literaria de seguidilla. Sin embargo el jarabe no nació hasta avanzado el siglo XVIII y en esa época los versos de seguidilla estaban ya en desuso, quedando exclusivamente para las boleras. Para la nueva forma en modo mayor se prefirieron las coplas, cuartetos, quintillas o sextilla octosilábicas. De estos jarabes en ritmo de seguidilla ya no quedan en Veracruz, aunque sí en el Istmo de Tehuantepec.

I. Marco teórico metodológico

mover a los individuos e inducir una experiencia común; algo que entre los antropólogos ha venido siendo tematizado como su eficacia simbólica o eficacia ritual (Cruces Villalobos, 1999b). Los códigos, la codificación, la formalidad, la inmutabilidad y la ejecución son elementos que comparten el performance y el ritual. Aquello que se recrea en torno a la tarima es un ritual en el que participa todo aquel que quiere y puede hacerlo, aquel que cuenta con la competencia para aportar –entendida ésta como la habilidad en el manejo de los códigos comunicativos (Gottfried, 2009a). Como ha quedado definido en sus motivos de ejecución, es protagonista en rituales de paso –bautizos, cumpleaños, bodas, velorios de difuntos–, en rituales de intensificación identitaria –fiestas patronales, velorios de santos, pero también los celebrados por ejemplo en la clausura de un taller o el aniversario de un colectivo de promoción cultural– con diferentes relaciones entre lo sagrado y lo profano.

El huapango inicia habitualmente al caer la tarde y puede durar hasta el amanecer o entrado el día siguiente. Muchas personas preparan alimentos, bebidas y acondicionan el espacio en la casa del anfitrión. Comienza cuando los músicos se congregan alrededor de la tarima, las personas empiezan a bailar y cantar. Se recrean distintos sones que son interpretados según los códigos establecidos y atienden al carácter de la fiesta, el pedimento de los bailadores o la hora. Puede también darse el enfrentamiento de dos poetas –topada, contrapunto, reto, controversia– (Alcántara, 2010). Barahona Landoño (2013:301-304) retoma la histórica acepción del término como baile ya que, según este autor, es lo que todavía hoy día diferencia al fandango de una reunión de músicos. Por tanto se considera la tarima como su centro físico y simbólico. El ejercicio de esta música y su baile ha estado relacionado desde sus orígenes con el esparcimiento al término de la jornada laboral o en determinadas celebraciones y fechas importantes de cada lugar (Barahona Landoño, 2013:301-304).

Pero ¿qué elementos componen en la actualidad los fandangos en lo que se ha llamado Sotavento o sur del estado de Veracruz? El fandango es la fiesta, es el lugar donde se reúnen músicos, cantadores y bailadores (Vázquez Domínguez, 1991:9). Es un evento colectivo, donde la música se interpreta entre los músicos que lleguen sin que exista un grupo formalmente constituido (Barahona Landoño, 2013:301-304), cerrado o profesional dedicado a ello. A pesar de la gran diversidad de eventos que actualmente son nombrados bajo el concepto de fandango, los elementos que los conforman se repiten casi invariablemente: cordófonos que tañen los sones del repertorio regional, versadores que cantan cuartetas, seguidillas, sextetas, quintetas o quintillas, décimas; y la tarima donde se tañe la percusión con los pies. La forma que toma esta fiesta es aproximadamente circular, la tarima rectangular se coloca al centro y en uno o dos lados se colocan los músicos, en otro de los lados las bailadoras y bailadores esperan su turno para participar. Se suele dejar

un lado de la tarima libre para los que observan el desarrollo sobre, alrededor y en torno a la tarima (Gottfried, 2009a).

Sin embargo actualmente existe una cierta complejidad al hablar del fandango pues, aunque sus elementos no cambien, el cómo, cuándo, dónde y por quién varían inmensamente. La sencillez –aparente– de las normas de la fiesta hace posible que sea adoptada por músicos de una amplia gama de culturas, naciones y pueblos. Sin embargo estas normas son sutiles y tienen que ver tanto con la competencia musical como con los códigos tácitos de integración social. A lo largo de su desarrollo histórico han cambiado sus reglas y sus motivos de celebración, y aunque en términos generales se mantienen muchos rasgos, actualmente el repertorio y su contexto son muy distintos (Gottfried, 2009a).

A pesar de esto es significativo que los informantes que han colaborado en esta investigación han destacado otros rasgos que no aparecen en las descripciones que se han traído a colación arriba, incluso anteponiéndolas a los elementos descritos como primordiales: músicos, bailadores y una tarima. En primer lugar varios músicos, bailadores y promotores de huapangos han destacado que de forma esencial tiene que existir “armonía”, “comunicación entre los músicos” o también enunciada como “compatibilidad”. El deseo y las ganas de compartir la música con los asistentes son subrayados como fundamentales, lo cual se materializa en los diálogos musicales que pueden establecerse y el equilibrio entre la participación de los instrumentos. Por eso esta apertura a escuchar al otro lleva implícita el aprecio y la amistad entre los actores, previa o gestada en el mismo evento. Los protagonistas priorizan estos aspectos por encima de los elementos materiales, que en ocasiones son descritos como “fácilmente conseguibles” o incluso “prescindibles”, como en el caso de la tarima. A pesar de que recientemente se ha extendido la idea de que “la tarima es el corazón del fandango”, los informantes siguen recordando ocasiones en las que a falta de ésta, se ha bailado en el suelo o sobre tablas. Huidobro (1995:83) relata cómo estando presente “en una boda indígena en Sotepan a falta de tarima se improvisaron tablonos o tablillas en el suelo”.

Por otro lado también es interesante como otros informantes destacaron que el elemento mínimo para un fandango es un motivo de celebración. Enunciado en ocasiones como “cualquier pretexto”, otras como “una buena razón”, este aspecto está en relación directa con el tiempo, el esfuerzo y los recursos económicos necesarios para la organización del evento. En esta misma línea aparece el papel central de la comida y la bebida, ofrecida de forma gratuita a todas las personas que se acerquen, sean familiares, conocidos o totalmente desconocidos. Este ofrecimiento es calificado como “básico” o “va de la mano con la música”, “forma parte de la atención hacia el músico ya que no cobra”.

I. Marco teórico metodológico

El fandango ha sido nombrado como ritual de fiesta en numerosas ocasiones (Vázquez Domínguez, 1991:9; García de León, 2006; Pérez Montfort, 1990; Palafox Méndez, 2012). Gottfried (2009a) afirma que cumple la definición de ritual Rappaport (2001): la manifestación de lo prescrito, la repetición de lo que ya se ha hecho desde tiempos inmemoriales; es un evento formal regido por normas y conlleva obligaciones. Sin embargo esta autora destaca que al conjunto de normas preestablecidas se le agrega la “cualidad emergente” en términos de Bauman (1986). Según esta investigación, esa es precisamente la característica distintiva de los fandangos: la improvisación, la sorpresa, la creatividad individual, los desaires, juegos o pugnas de poder, miradas, gestos... Todos ellos son parte de la vida cotidiana de los sujetos involucrados y hacen que cada evento performativo sea único e inigualable. Estos rasgos emergentes que aportan los individuos participantes son el resultado de su historia, del contexto particular, de su manera de significar la música, su comprensión o sentimiento en los textos cantados, la emotividad –los sistemas de representación colectiva en términos de Alexander (2005). Todo ello a su vez depende y afecta directamente al tipo de performance, su carácter y sus rasgos. La “cualidad emergente” de Bauman (1986) es uno de los elementos centrales que hacen diferente un fandango con personas de la ciudad a un fandango con personas del ámbito rural (Gottfried, 2009a), pero también hacen diferentes a los fandangos celebrados en distintas regiones o a los celebrados por distintos motivos –al de una boda de un velorio de difunto por ejemplo. Se trata de las transformaciones que pueden hacerse sin alterar la estructura básica del evento festivo.

El concepto de festival que se maneja en este trabajo está extraído de la obra de Del Campo Tejedor (2006) que versa sobre el trovo alpujarreño. Si bien los contextos geográficos distan miles de kilómetros, la definición de los festivales que hace este autor es operativa como punto de partida a partir del cual reflexionar a la luz del trabajo de campo de esta investigación. Según este autor la pérdida de contextos festivos tradicionales a partir de las grandes crisis económicas del sector agrario y la desterritorialización de sus gentes hacia las ciudades han traído consigo un movimiento que en cierta medida podría llamarse revivalista. Dicha tendencia ve en las antiguas fiestas y rituales la expresión de un modo de vida opuesto al de la tecnocracia urbanícola de la modernidad, lo cual ha propiciado el surgimiento de festivales, ferias y encuentros sobre aspectos relacionados con la vida tradicional del campo. Se consolidan en modelos bastantes homogéneos que se caracterizan por breves tiempos de actuación en escenarios, y premios que pretenden valorar lo puro, lo auténtico, lo tradicional, lo genuino, lo primitivo. Esto provoca procesos de folclorización de los géneros populares y su escenificación, donde tienen lugar la autonomía de la música y en el caso del fandango jarocho la eliminación del zapateado al menos en su función

rítmica musical, acentuándose su función de goce estético y la espectacularización. La música deja de ser funcional para el baile o cualquier necesidad de los participantes.

Nacen así los festivales, con escenarios, luces, micrófonos, premios, reglas y espectadores. Aparecen unidos a la celebración de las fiestas patronales, eventos a los que desde tiempos anteriores acudían músicos populares, y son patrocinados –en parte– por las autoridades municipales. Se relacionan con el trabajo de aficionados y estudiosos, que buscan reconocimiento de las autoridades para construir la idea de que el género musical es valioso y diferenciador de la región. Obedecen a objetivos relacionados con la promoción de la cultura comarcal y son producto de la institucionalización del folclore en la mayoría de los casos, aunque en el caso concreto que trata en estas páginas el modelo también ha sido adoptado para experiencias de gestión y organización más popular. En todos los festivales de música tradicional se recrean clichés esencialistas, que hunden sus raíces en las concepciones románticas sobre lo rural, la poesía, la naturaleza, lo puro. Es habitual en estos festivales la presencia de varias tiendas de productos que dicen ser tradicionales como por ejemplo mercancías gastronómicas típicas. Así mismo se venden discos, libros, recuerdos del festival...

Estos eventos se caracterizan por la participación de músicos que se suben a un escenario donde se amplifica el sonido de los instrumentos por medio de micrófonos. Las participaciones de las agrupaciones son muy breves y también los sones que interpretan se abrevian. Una de las especificidades de los festivales de son jarocho es que los bailarines desaparecen como instrumentistas de la percusión y estuvieron ausentes de la escena durante bastantes años desde sus inicios. Es fundamental la inicial orientación del formato para ser radiado y la retransmisión del ambiente del evento. El programa de los festivales incluye frecuentemente otras actividades entre las que destaca la proyección de documentales acerca de personajes reconocidos dentro del mundo del son y el fandango. Pero además en el capítulo IV se concretará este modelo analítico de festival atendiendo a las diferencias que los propios actores realizan entre “Festival” y “Encuentro de Jaraneros”.

Los modelos de festival y fiesta tienen fuertes diferencias. En la fiesta se conoce el principio pero el final es incierto. Por el contrario el festival tiene necesariamente un principio y un final que rompe la imprevisibilidad. La actuación en un escenario suele sobrepasar los 15 minutos y acaba normalmente cuando el intérprete ha entrado en calor. El tiempo es uno de los elementos que hace que una performance esté más cerca del arquetipo de fiesta o del espectáculo, caracterizado por la escenificación y la recreación. El espectáculo es previsible en sus formas, en su desarrollo, en su principio y final. La fiesta idealmente imprevisible, abierta, emocionante. En el espectáculo se asiste como espectador,

I. Marco teórico metodológico

en la fiesta se vive, se participa. En el espectáculo canta el “artista” y escucha el público, un público pasivo que consume. En una fiesta la gente se agolpa junto a los músicos, participa activamente.

Por el contrario en los festivales el escenario está situado a una distancia del público, a una altura superior, rodeado de micrófonos y altavoces organiza el espacio, dividiéndolo entre actores y receptores, que permanecen sentados escuchando a los músicos, en ocasiones ininteligibles. Para los cantadores en un fandango es relevante conocer a los que festejan con ellos ya que eso posibilita que se canten versos directos, concretos, alusivos a personas y situaciones ya que despiertan la hilaridad porque los que escuchan se reconocen en ellos. El público masivo y extraño del festival conforma una masa al que el cantador solo puede dedicar versos superficiales. Las actuaciones en un festival se suceden sobre un escenario, frente a un público distante, ante la obligación de actuar en un tiempo cerrado. Uno de los aspectos ideales que diferencia la demostración pasiva –de consumo– de la performance activa –de participación– es que en la primera no existe la sanción colectiva de la representación ya que la audiencia carece de la autoridad para ella. En un concurso de música tradicional esta autoridad es usurpada por el jurado que evalúa si se ajusta a un modelo preconcebido en función de criterios formales y unos criterios estéticos. La festivalización de la música de cuerdas de la Costa Sur del Golfo de México ha traído cierta profesionalización, no porque los músicos que participan vivan de ello, sino porque el que se sube a un escenario se considera músico consagrado y no así el que toca de vez en cuando. El festival cumple entonces una función legitimadora y queda diferenciado el músico y cantador como actor y el resto como espectadores.

Al contraponer los modelos de fiesta/festival –fandango/Encuentro de Jaraneros– se destacan los segundos como *antifiesta*. Este concepto de Escalera Reyes (1996:103) se refiere a aquellas acciones simbólicas que son ideadas y organizadas por encima, al margen y aún de espaldas a la población, pero que son presentadas y publicitadas vinculándolas con el carácter festivo de la misma y apelando a la participación de los ciudadanos. Sin embargo es un prejuicio muy difundido entre los antropólogos el pensar que eventos como los festivales son meras escenificaciones, recreaciones o espectáculos que se consumen. Sin embargo los que ridiculizan estos eventos frente a las auténticas y genuinas fiestas y rituales son los más nostálgicos. En el fondo de este paradigma está la vieja dicotomía entre ritual y fiesta –íntima, localizada, expresiva, aglutinadora– y espectáculo –frío, impersonal, consumidor.

Autores como Goffman (1956) y Bauman (1992) han matizado los límites de estas dicotomías descubriendo en estos eventos otras dinámicas, otra comunicación que no

responde ni a un tipo analítico ni a otro. Son parte de un orden de interacción en el que predomina la diversidad, la participación en diferentes grados, la mediación institucional y del mercado pero también está presente la autogestión. Ciertamente no es un ritual festivo en el sentido ideal del término, pero no carece de eficacia simbólica ni de densidad performativa. No se puede descalificar el festival solo porque no se experimenten las emociones que caracterizan idealmente a la fiesta. Es radicalmente falso que las personas que asisten a Encuentros de Jaraneros no participen en ningún modo, aunque no lo hagan de la misma forma que en un fandango. Tampoco lo hacen igual los que permanecen sentados que los que están en grupos alrededor con sus instrumentos y sus voces, que son músicos o fandangueros. Hay todo un bullicio durante el festival en los márgenes, en los lugares donde se expende comida y bebida o bajo un árbol, donde los amigos charlan, beben, ríen, recuerdan y tocan y cantan. Puede ser que el espíritu que anima a asistir al festival sea la nostalgia, pero es diferente la confortable nostalgia del turista de fin de semana y la que sienten los lugareños. La primera más cercana al consumo, al espectáculo; la segunda con un alto grado de participación y de resistencia a no perder sus raíces, contra la alienación, la desarticulación, la desestructuralización.

En el escenario o en las inmediaciones, tocar y cantar es recordar, re-crear una forma de vida que está en crisis pero que mediante su actualización en los festivales se eleva al modelo de lo deseable. Esto aunque la celebración del festival tenga una repercusión cuestionable en la realidad, objetivo que más bien es perseguido por el trabajo de promoción cultural a largo plazo desarrollado en los pueblos por algunos colectivos dedicados a la promoción del son jarocho en la macro región del Sotavento. En el festival se encuentran y re-encuentran viejos amigos. ¿Qué importa que según una concepción de lo auténtico, lo genuino, lo popular aquella recreación parezca deformada? Ahora bien, en esta construcción de lo deseable participan desigualmente todos los actores. Lo que se recrea es un determinado modo de vida, un sistema moral, físico y social, aunque sea de modo estereotipado o incluso inventado, si bien distinto al estereotipo que se creó a finales de la década de los años 30 del siglo XX, acorde con la versión gestada hace casi 40 años por el Movimiento Jaranero. La pregunta relevante en este caso sería: ¿es el “son jarocho tradicional” una equipación útil para una resistencia simbólica a la alienación de la vida moderna?

Los festivales de música tradicional son, en general, eventos de construcción romántica de la realidad. La concepción romántica de la vida implica de alguna forma una exaltación revolucionaria en que se convierte al populacho en pueblo, como colectividad que tiene fuerza, una reacción política contra la fe racionalista del progreso y contra el utilitarismo burgués. El festival supone una reacción contra el sistema dominante utilitario,

I. Marco teórico metodológico

individualista y economicista, proponiendo un pasado idealizado y una revalorización de lo que se considera irracional, primitivo, natural, no contaminado. El festival es una respuesta frente a lo que algunos consideran lo peor de la sociedad-masa. Está claro que los conciertos, los festivales y los fandangos son tipos de eventos distintos, el primero y el último polos de un continuum clásico en antropología que va desde la fiesta al espectáculo, de la participación al consumo. Pero los acontecimientos reales donde hay música de cuerdas –u otra manifestación de la cultura popular– no pertenece a ninguno de estos dos tipos ideales. La fiesta y el espectáculo son dos arquetipos, dos marcos de comprensión en términos de Goffman que usan los antropólogos para enmarcar determinadas performances, igual que en otros momentos se habla de juego, ritual o teatro. Pero no hay que olvidar que estos encuadres analíticos no aparecen en estado puro sino que en un mismo evento puede tener simultáneamente elementos de juego, el espectáculo, la fiesta y el teatro.

En general, cuanto más institucionalizado, organizado, previsible, folclorizado y espectacularizado esté el evento, más se aleja de la fiesta popular. Pero los festivales de son jarocho y el fandango no son dos realidades que se puedan ajustar a ningún tipo ideal prefijado, sin encorsetarlas a la fuerza. Algunos fandangos carecen de los elementos que hacen surgir la fiesta; y no todos los encuentros institucionalizados carecen de efervescencia ni situaciones de densidad emotiva. Algunas fiestas patronales que celebran determinados pueblos están a medio camino entre el acontecimiento del festival y los fandangos rancheros: pequeño escenario o altura improvisada, algunas bombillas, los músicos beben y comen con los demás, se ríen y burlan de quien los escucha porque los conocen, el público abuchea o aplaude e incluso contesta con versos, no hay espectáculo de luz y sonido ni puestos de artesanías para turistas. Los festivales son organizados en numerosas ocasiones por promotores culturales locales que se encargan durante todo el año de recolectar fondos ya que no siempre el apoyo institucional está presente. El pueblo donde tiene lugar el festival es fundamental: en los que tradicionalmente ha habido música de jaranas es más probable que participen músicos regionales y en ocasiones no cesa la música hasta el amanecer. Suelen acudir muchos músicos que se suben al escenario independientemente de que esté o no programado. No solo se toca, se baila o se versa en el escenario en estos eventos sino que se da en la en plena plaza, mientras se come o se bebe y la gente se agolpa alrededor.

Por eso toda esta explicación y definición de categorías o arquetipos ideales o modelos, no son más que eso, modelos teóricos que luego no se presentan necesariamente así en la realidad. De hecho las características de los dos polos que suponen el ritual festivo –fandango– y el espectáculo –concierto– pueden no darse en todos y cada uno de los eventos así denominados, y aún más, las características de unos y otros pueden

intercambiarse, apareciendo aspectos relacionados con la participación y la creación de colectividades por ejemplo en festivales autogestionados o procesos de espectacularización y masificación en fandangos celebrados en honor a santos patronos. A pesar de que las categorías analíticas son útiles para aprehender la realidad, no se debe esperar de ellas más que cumplan su función como herramientas para proporcionar una descripción densa de los fenómenos que den cuenta de los matices y las relaciones entre las distintas lógicas, para que finalmente sea posible superar binomios demasiado esencialistas y simplistas.

La definición de concierto con la que se ha trabajado, extraída del trabajo de Cruces Villalobos (1999b), designa cualquier ocasión de ejecución musical en público. Pero se distingue de otro tipo de eventos por rasgos, relacionados con sus reglas de funcionamiento: recinto acotado; presencia más o menos masiva de público; focalización de la atención de éste sobre el o los intérpretes durante un período sostenido de tiempo; desarrollo de interpretación musical, esto es, de performance centrada en una materia sonora; atendido, evaluado y recreado colectivamente por los asistentes en una escucha activa que se acompaña de otras formas de participación –aplausos, baile, bebida, acompañamiento rítmico, recreación íntima. Es una característica de las sociedades modernas y urbanas el disponer de multitud de espacios para especializaciones festivas: casas de cultura, teatros, restaurantes...Espacios cerrados que se usan indistinta, preferencial o exclusivamente para la diversión y el juego, el deporte o el espectáculo. Los conciertos tienen lugar en espacios fijos de arquitectura continente y de capacidad más o menos amplia pero limitada que acogen a una población previsible y susceptible de ser medida (Velasco Maíllo, Cruces Villalobos y Díaz de Rada,1996).

Dentro de esta estructura básica, cada tipo de música impone variantes sobre las clases de público y sus modos de participar en ella. A diferencia de otros actos festivos donde la música es importante, pero auxiliar –verbenas, guateques, rondas–, en el concierto las características de la música definen las de la situación. Lo musical como fin da razón de ser al acto, estructurando y organizando lo demás. El término concierto es un préstamo derivado de la denominada “alta cultura”: un tipo de las formas instrumentales del barroco que acabó, por metonimia, designando cualquier contexto público de ejecución musical “culto” o académica. Si algo tienen en común todas las nuevas formas de concierto es el definirse a un tiempo por semejanza y por oposición al concierto de “música clásica”.

En este tipo de performances se produce lo que se ha denominado como autonomía de la música: la disociación entre la apreciación de la forma musical y la satisfacción de cualquier necesidad inmediata. Se prescinde del uso de lo musical como acompañamiento para el baile y de la construcción de una escena de características locales desde la

I. Marco teórico metodológico

perspectiva de uso de sus actores sociales. El concepto de concierto deriva de las formas cultivadas de recepción: un foco, una escena, el acotamiento del teatro, el pago de una entrada, etc. Sin embargo actualmente también los géneros tradicionales se sirven de las modernas tecnologías de reproducción y difusión con objeto de incorporarse al mercado masivo (Cruces Villalobos, 1999b).

Sin embargo es necesario ver los hilos de continuidad que conectan los nuevos géneros y los nuevos contextos de participación tanto con las funciones tradicionales de la música en contextos comunitarios –la música como fiesta– como en las convenciones e ideología del arte cultivado –la música como expresión de distinción e individualidad. Es decir en la terminología que se está usando en esta propuesta de categorías, las relaciones entre los polos del *continuum* fiesta/espectáculo. Existen en las distintas variantes de conciertos aspectos rituales como comensalidad, identificación de la masa, rendición, valor original de la interpretación, acontecimiento que tiende a construir grupos o renuncia a la individualidad. En el concierto puede combinarse por un lado la orientación comunitaria de una actividad dirigida a construir mediante el sonido, –y el baile al menos en algunos casos– una experiencia ritual de comunión; y al mismo tiempo la orientación individualista que reclama una autonomía estética, un lugar para esa música dentro del arte, expresivo por tanto de una sensibilidad creativa e individual.

En la tradición musical académica de Occidente las condiciones ideales de recepción de la música son la antítesis del ideal de fiesta. La música es algo para ser escuchado silenciosamente, en el recogimiento de la sala de conciertos, sin interrupciones, ecos ni interferencias; de forma individualizada –y no en grupo; con la atención puesta en una sola cosa– y no dispersa por multitud de canales que operan de forma simultánea; con las vías de recepción depuradas del sueño, la glotonería o la ebriedad. A primera vista la fiesta popular es el *anticoncierto*. Pero ¿puede considerarse el concierto entre la definición festiva tradicional –como parte del multimedia simbólico de la celebración– y las definiciones estéticas propias del campo artístico especializado?

El concierto se describe como fiesta urbana moderna, programada, gestionada y racionalizada desde instancias político-administrativas. En la actualidad los géneros musicales forman el eje organizador de cualquier programa, no solamente de géneros juveniles sino de muchos otros. Es pertinente entonces una reformulación general de las relaciones entre música y fiesta, ya que antaño la música servía para festejar y cada vez más es ella la que organiza los festejos. Este fenómeno se ha denominado “conciertización de la fiesta”, donde las convenciones del concierto-espectáculo se van extendiendo progresivamente a otros ámbitos, como verbenas y carnavales. A pesar de esto la fiesta

sigue siendo el modelo a partir del cual se entiende el concierto, y no al revés. Las nuevas fórmulas participativas hunden sus raíces en la antigua fiesta, con su uso de lo musical como acompañamiento para el baile y la construcción de una escena de características locales. Pero además incluyen rutinas y convenciones derivadas de las formas cultivadas de recepción, como focos, una escena, el acotamiento del teatro o el pago de una entrada. Una de las variantes de este concepto son los festivales de música tradicional o los Encuentros de Jaraneros.

I. 2. 2 MÉTODO ETNOGRÁFICO Y TÉCNICAS DE INVESTIGACIÓN

La etnomusicología debería de desviarse durante un tiempo del estudio de la música en términos puramente formales hacia el estudio de la música en su contexto como una forma de comportamiento humano.

Lomax (1962)

Antes del desarrollo de términos y teorías de las ciencias sociales que conforman la estructura conceptual de la investigación, es fundamental presentar una descripción de la metodología empleada en la misma. Esta información permitirá que posteriormente el lector evalúe la fiabilidad de los resultados y del análisis de los datos recogidos, que supone el núcleo principal de la investigación. La misma se encuadra dentro de la disciplina de la antropología y más particularmente, en la subdisciplina de la antropología de la música y la etnomusicología. Por ello el procedimiento con el que se ha desarrollado es el método etnográfico que tradicionalmente ha caracterizado a la disciplina antropológica. Asociadas al mismo, se han aplicado determinadas técnicas que lo sustentan y complementan, como la revisión documental y el registro audiovisual. Con un rápido vistazo al índice del trabajo se percibe que el método histórico es considerado como complementario y necesario para comprender y analizar la situación actual del fenómeno de expansión del son y el fandango jarocho.

Este apartado recoge, con un sentido diacrónico, los procedimientos técnicos y prácticos que se han empleado para la realización del trabajo etnográfico desde su diseño hasta el análisis y redacción de su informe. Es importante dejar claro que por el carácter experimental, reflexivo y adaptativo de la investigación, estas fases no se han producido aisladas en el tiempo. Por el contrario, algunas como el análisis bibliográfico, no han dejado de estar presentes a lo largo de todo el proceso. Las fases que se siguieron en la investigación fueron, en primer lugar, el diseño de la estructura general de la investigación, con la definición del planteamiento general, las hipótesis de partida y la formulación de los

I. Marco teórico metodológico

objetivos. A continuación se profundizó en los problemas teóricos derivados del diseño de los objetivos y al mismo tiempo se definieron las áreas geográficas de trabajo y se desarrollaron los protocolos de observación. La recopilación de los datos se inició paralelamente al desarrollo teórico y esto provocó la oportunidad de reestructurar el cuerpo de la investigación y acotar con mayor claridad los objetivos de la misma. A lo largo de todo este periodo se inició la redacción de los apartados introductorios del informe y con el trabajo de campo prácticamente llevado a término se inició el análisis de datos recopilados.

La revisión documental, realizada desde las etapas iniciales de la investigación, y la elaboración de un profundo estado de la cuestión caracterizan a este trabajo de investigación. La historia del son jarocho y el fandango a lo largo de los siglos XVIII, XIX y XX; las distintas facetas del movimiento de revitalización en los últimos 30 años; los procesos sociales asociados al mismo recientemente o su instauración fuera de las fronteras de México, son temas que han producido una gran cantidad de trabajos académicos de distintos niveles y calidades. Pero también su lírica, algo menos su análisis musicológico y aún menos el análisis de su baile. En cualquier caso el obligado conocimiento de los trabajos más relevantes del tema, llevó al interés de registrar una bibliografía exhaustiva del tema que finalmente permitió un importante cuestionamiento acerca de la originalidad de los planteamientos propuestos y a una nueva acotación de los intereses de la investigación.

De forma paralela a la ardua revisión bibliográfica, se realizó el examen de mapas y documentos cartográficos de distinta orientación. Dicha exploración tuvo lugar de forma previa a la entrada al campo, con el fin de prepararlo eficazmente gracias a la familiarización con las distancias entre los asentamientos o los posibles medios e infraestructuras de comunicación. La definición del área donde se realizó el trabajo de campo también tuvo lugar en este momento, con el objetivo de fijar una vasta extensión territorial conocida como Sotavento o sur de Veracruz. Dicho territorio se reveló como una macro región que no corresponde con una realidad objetiva sino que es histórica y socialmente construido. Por ello posteriormente se realizaron varias representaciones cartográficas a partir de las definiciones del territorio de varios autores con el fin de elaborar una propuesta de regionalización eficaz y coherente con los planteamientos de la investigación. A esta macro región conocida como Sotavento o Sur de Veracruz se le sumaron las ciudades de Xalapa y la Ciudad de México por considerarlas sedes relevantes de músicos y aficionados al género y a la fiesta. Aunque en principio se incluyeron así mismo ciudades de otros estados donde existe “comunidad sonera” –como Puebla, Guadalajara o Guanajuato– finalmente fueron desestimadas en un ejercicio de honestidad con los límites propios tanto de los limitantes temporales de la investigación como los propios de la investigadora.

La disciplina antropológica se ha caracterizado tradicionalmente por el método etnográfico, un tipo de estudio personal y de primera mano de los asentamientos locales que implica una experiencia de trabajo de campo. De esta forma contribuye al conocimiento de la diversidad humana, así como proporciona una base para las generalizaciones sobre el comportamiento y la vida social. Esta investigación se distingue por contar con un amplio trabajo de campo que fue desarrollado de manera intensa durante más de 2 años completos. Estuvieron dedicados a la asistencia y registro de un gran número de eventos relacionados con el fenómeno estudiado y que podrán conocerse y valorarse en sus pautas con mayor profundidad a lo largo de estas páginas. El diseño de la investigación antropológica incluye la elaboración de un marco teórico y conceptual, la formulación de un primer conjunto de preguntas sobre el tema y la primera aproximación sobre los instrumentos que se van a utilizar para recopilar y analizar los datos. Pero además también es necesario definir el cronograma y las distintas fases del proyecto, el equipo tanto de recursos humanos como de materiales técnicos precisos para llevar a cabo la investigación y la adaptación de éste al presupuesto económico existente. Una vez conseguido esto, hay que proceder a la recopilación de todos los utensilios y prepararlos para su uso (Macías Sánchez, 2010).

El acceso en el campo a la información necesaria es uno de los principales problemas de la etnografía. Esta cuestión suele ser más grave en las negociaciones iniciales entabladas para entrar al lugar y durante los primeros días en el terreno. A pesar de todo el problema persiste de una y otra forma durante todo el proceso de recolección de la información (Hammersley y Atkinson, 1994). Los ámbitos formales o privados no son fácilmente penetrables y suele estar vigilados por “porteros”. Saber quién tiene el poder de facilitar o bloquear el acceso, o quiénes se consideran a sí mismos o son considerados por los demás como poseedores de la autoridad suficiente para garantizar o rechazar el acceso, es un aspecto fundamental del conocimiento sociológico. Sin embargo la experiencia de este trabajo etnográfico se ha caracterizado en general por la sencillez en la entrada al campo y en el acceso a los eventos y actos que fueron definidos como unidades de observación. La alta calidad de la hospitalidad y generosidad de la mayoría de los protagonistas de los mismos, así como el carácter abierto y público de los eventos junto al “comunitarismo” –o en términos de Turner la aparición deseable de la *communitas*– provoca que las colectividades se mantengan en principio abiertas e incluyentes, incluso para los foráneos y/o investigadores.

Lo anterior no quiere decir que no se vivan fuertes contradicciones, que no existan mecanismos de control y juicio social ante los comportamientos sociales y, menos aún, que no existan dificultades para superar contactos superficiales en las relaciones personales para

I. Marco teórico metodológico

jugar roles protagónicos en los contextos o para expresar opiniones que no son las generalmente aceptadas. El relativamente sencillo acceso al campo, experimentado en las fases iniciales, reveló con posterioridad la existencia de entornos geográficos prácticamente ausentes de las principales rutas de “fandangueros” y de más difícil acceso. En ellos tienen lugar eventos muy poco conocidos, fuera de los circuitos mayoritarios relacionados al son jarocho y al fandango, pero de gran interés en cuanto al estudio de los rituales. Como se puede desprender de estas palabras esta situación, que fue percibida ya bastante avanzado el trabajo de campo, comenzó a dibujar una nueva faceta del fenómeno y por tanto la inicial invisibilidad de estas regiones no fue considerado como un error en el planteamiento, sino como parte de los avances de la misma ya que fue reflejo de una consideración generalizada entre la mayoría de los actores protagonistas. Pero hay otros lugares más apropiados que este para desarrollar y concretar esta cuestión.

En cuanto a las prácticas utilizadas para la recogida de los datos se siguieron planteamientos de la etnomusicología pertenecientes a la rama conocida como antropología musical. La misma se desvía del estudio de la sistemática y el lenguaje musical para considerar la música como un integrante más portador de significados dentro del universo cultural. Para alcanzar los objetivos propuestos se eligieron varias técnicas que posibilitaran el análisis cualitativo de la cuestión. La observación directa y de primera mano del comportamiento cotidiano, individual y colectivo, así como el registro sistemático de estas percepciones es una tarea central entre las técnicas del trabajo de campo. Para ello la anotación de las impresiones y notas formales en diarios de campo tiene especial relevancia y ayudan a señalar algunos de los aspectos esenciales de la diversidad cultural. Los patrones culturales más básicos parecen casi triviales, incluso son demasiado elementales como para hablar de ellos y antes de que se sumerjan en la familiaridad es relevante que queden registrados (Kottak, 1994). La precisión en la observación y recogida de información en el campo son cualidades esenciales en la actividad del etnógrafo para conseguir una visión holística y estudiar la música como sonido humanamente organizado. Esto implica necesariamente relacionar los patrones sonoros con los sociales (Blacking, 1973) y conseguir así la noción de coherencia a través de estudios locales detallados (Cruces Villalobos, 1998a).

Pero además ha de desarrollarse una observación sistemática de los acontecimientos definidos previamente como unidades de observación de la investigación –fandangos, festivales y conciertos–, con cuya descripción densa se pretende responder a los objetivos propuestos. Para ello se diseñaron protocolos de observación divididos en distintas secciones. La primera de ellas está dedicada a los datos generales de los eventos: lugar, fecha, periodicidad, duración, contexto festivo y organizadores. La segunda sondea

aspectos relacionados con los elementos existentes y su distribución en el espacio. La tercera parte, última del primer bloque, registra la relación observada entre los asistentes. Un segundo y último bloque lo componen aspectos musicales y dancísticos propiamente del evento, además de la descripción de la audiencia hacia la que está dirigida la performance. Finalmente se contempla un apartado para recoger comentarios generales que no tienen cabida en las secciones anteriores.

La observación sistemática realizada gracias a las fichas descritas fue complementada en la mayoría de los casos con el registro directo en formato audio de los eventos. Se procedió posteriormente a su escucha y análisis lo que permitió distinguir los sones ejecutados, su duración, la organología presente y su versada –en los casos en los que puede distinguirse. Pero las grabaciones así mismo ofrecen información del ambiente general vivido y la participación del público. Este amplio material podría ser analizado en sus características musicológicas formales por especialistas, enriqueciendo el análisis, aunque no es el objeto de esta investigación.

Para la recogida de los datos audio se utilizaron dos técnicas de grabación: al principio se probó el registro en formato Mini Disc, pero al poco tiempo se hizo un esfuerzo por adquirir una grabadora digital que contara con un micrófono de calidad superior así como con la capacidad de realizar grabaciones de larga duración. Tras analizar el mercado y recibir asesoramiento técnico especializado se optó por una grabadora Zoom H2, que cumple con los requisitos de un micro con posibilidades de grabación en 4 canales capturando el sonido en 360°, la capacidad de controlar la amplitud del alcance de los micros pudiendo decidir sobre su direccionalidad y por supuesto controlar la ganancia de la grabación. El aparato permite la grabación ininterrumpida durante tiempos muy largos manteniendo la calidad usando para ello como soporte una tarjeta SD hasta de 32GB, lo que suponen más de 30 horas de grabación con 2 baterías alcalinas. La sencillez que proporciona el formato digital a la hora de volcar los grabaciones a la computadora no es algo trivial, como tampoco lo es el pequeño tamaño de la grabadora que permite su sencilla portabilidad así como su fijación en un trípode y lograr una mayor movilidad e independencia en sesiones de grabación muy largas como las que efectivamente se han realizado.

Se complementó el registro sistemático de las fichas y grabaciones audios con la toma de fotografías y videos. Éstos se realizaron con la intención de complementar la descripción detallada de los eventos, más que la de producir imágenes de calidad estética o artística. Se usó una cámara fotográfica Canon Reflex digital con capacidad de control sobre los principales parámetros fotográficos, lo cual era de gran importancia ya que la inmensa

I. Marco teórico metodológico

mayoría de los eventos tuvieron lugar durante la noche y las condiciones lumínicas no eran favorables. Es importante tener en cuenta que el registro audiovisual de este tipo de eventos, sobre todo en cuanto a los fandangos se refiere, tiene altas complicaciones. Es frecuente en el desarrollo del trabajo etnográfico que en la mayoría de las ocasiones las condiciones lumínicas no sean las más favorables. Pero además habitualmente se pretende el registro de personas en constante movimiento que desarrollan una actividad no dirigida hacia el individuo que está registrando. El fandango tiene un centro físico relativamente definido que es la tarima. pero alrededor de esta se agolpan literalmente los músicos y los bailarines que están próximos a remudar a los actuales, siendo muy complicado en muchos casos tomar la distancia suficiente para el registro fotográfico o incluso acercarse a la misma cuando la cantidad de actores es alta. Así mismo debido a la fascinante capacidad de acoger a participantes espontáneos, los cantadores o pregoneros pueden surgir de cualquiera de los lados del grupo que rodea la tarima, lo que cambia constantemente el centro secundario de atención que es la intervención vocal. De igual forma se comportan los instrumentos melódicos que además suelen ser menores en número y cuya participación queda en ocasiones ahogada por los armónico-rítmicos según la posición desde donde se esté registrando.

Las 3 vertientes del registro –fichas, audios y fotografía o video– son complementarias y en los casos en que pudieron llevarse a cabo todas ellas, ciertamente se consigue una posterior reconstrucción del evento muy detallada, a su vez sustentada por la propia vivencia del mismo. Sin embargo no en todas las ocasiones se logró esta amplitud en el registro por distintos motivos técnicos pero también metodológicos. Siempre se priorizó el cumplimiento de los protocolos de las fichas, o *in situ* o inmediatamente al término del evento; en segundo lugar el registro del audio, por encima del fotográfico o de video. En algunos casos hubo fallas técnicas que impidieron el registro en uno u otro formato, en otros casos el ambiente era muy privado y se optó por no violentar a los participantes ante una falta de relaciones de confianza. Pero en otros simple y conscientemente se eligió vivir de forma más plena la fiesta como celebrante, sin las barreras que levantan en ocasiones los aparatos de registro y sin dedicar la atención a esta labor. En estos casos al día siguiente se procedió a la cumplimentación de la ficha exclusivamente con los datos e impresiones que permanecieron en la memoria fresca todavía.

De hecho otro de los procedimientos centrales de la etnografía es la observación participante, es decir, el tomar parte en la vida de la comunidad a la vez que es estudiada. No es posible ser simplemente observadores totalmente imparciales y distanciados, pero además es necesario participar en muchos de los hechos y procesos que se están observando y tratando de comprender. El hecho de aprender las nociones básicas de la interpretación

musical y en menor medida la dancística, ha servido no solo para conseguir una comprensión más profunda acerca del desarrollo de los propios eventos, de los sucesos contingentes que pueden tener lugar alrededor de una tarima, o de las características formales de las expresiones artísticas que se dan cita en los eventos analizados. Sino que además ha contribuido sensiblemente al disfrute personal, tan relevante en un trabajo de una intensidad al grado de una tesis doctoral, y a pasar de una forma más liviana las larguísimas sesiones que suponen tanto fandangos como festivales.

Participar de la vida local significa hablar constantemente con la gente y preguntar casi repetidamente sobre lo que se observa. Pero en todas las comunidades hay personas que por accidente, experiencia, talento o preparación pueden proporcionar información más compleja o útil sobre aspectos particulares de la vida. Esta es la base de una de las técnicas clásicas de la antropología, las entrevistas más o menos estructuradas. Sin embargo en esta investigación se optó por un camino metodológico distinto al seguido en numerosos trabajos de este tipo, ya que se eligió postergar el momento de la realización de las entrevistas a una fase final del trabajo de campo, en vez de realizarlas casi desde el inicio del mismo. Esta decisión fue tomada por varios motivos, a pesar de los riesgos que conllevó el retrasar lo más posible su práctica, ya que los datos textuales procedentes de las entrevistas suponen en la mayoría de los casos el grueso de la información que se va a analizar. La razón principal para seguir esta estrategia metodológica fue superar algunos de los límites propios de los que adolece esta técnica de investigación, estructural dentro de las investigaciones antropológicas y a la que se dedica un esfuerzo de gran valor.

El hecho de haberlas realizado en una última fase del trabajo de campo permitió en primer lugar tener un conocimiento previo más profundo del tema, haber definido con más claridad la orientación de la investigación y conocer los numerosos trabajos y entrevistas que se habían hecho con anterioridad a personajes visibles dentro del fenómeno de auge musical y social. Por tanto se tuvo la capacidad de diseñar de una forma más consciente y precisa tanto los perfiles de los informantes como el propio protocolo de las entrevistas. Todas ellas se elaboraron como entrevistas en profundidad, focalizadas en tópicos que no son fácilmente accesibles mediante la simple observación, como son muchos de los que trata este trabajo. Se evitaba así agotar a los sujetos con preguntas derivadas de un conocimiento superficial del fenómeno además de que se consiguió aprovechar eficazmente el tiempo generosamente ofrecido por éstos profundizando en aspectos que contradecían los discursos más extendidos.

Pero sobre todo el diseño de esta metodología se pensó persiguiendo el objetivo de reducir los sesgos en los resultados del trabajo. Dichos sesgos pueden provocarse por la

I. Marco teórico metodológico

recopilación de las visiones o versiones exclusivamente de líderes de las comunidades o los colectivos, lo que provoca una imagen deformada de la realidad ya que habitualmente estos informantes reproducen, en mayor o menor medida, discursos oficiales. Otro tipo de sesgo por el que se pueden ver afectadas las conclusiones de investigaciones cualitativas como ésta tiene que ver con la falta de representatividad de los sectores de población en cuanto al género, la edad o la clase social. Es frecuente que se excluyan determinadas colectividades y sus particulares visiones u opiniones acerca del fenómeno estudiado. Pero sobre todo el realizar las entrevistas estructuradas en una última fase del trabajo de campo ha permitido el conocimiento de un número amplio de personas vinculadas de distintas formas al fenómeno y la construcción de una relación de confianza y conocimiento mutuo. Esto, además de otorgarles a los entrevistados la categoría de sujetos activos y dignos de respeto por medio del intercambio mutuo de experiencias personales y profesionales, permite así mismo mejorar el resultado mismo de las entrevistas. A partir de esta relación previa es más sencillo superar algunas de las barreras intrínsecas a esta técnica como son la mencionada reproducción de versiones oficiales, los discursos que pretenden cumplir las expectativas del investigador o la timidez a la hora de expresar sentimientos relacionados con las vivencias personales, asuntos que tienen especial relevancia para la investigación.

Con el objetivo de cubrir un espectro amplio de tipos de entrevistados, que consiga abarcar el fenómeno de revitalización de los rituales festivos asociados al son y al fandango jarocho, se definieron distintos perfiles de informantes a entrevistar. Esta enunciación sirvió así mismo para elaborar en concordancia con estos, distintas variantes de los protocolos que ayudaran a profundizar en múltiples cuestiones sobre las que los entrevistados pudieran contribuir en mayor medida. A continuación se proporciona una definición de los mencionados perfiles:

1. Músicos, bailadores y cantadores profesionales, cuya actividad profesional está relacionada con el género ya sea en la comercialización de la música o el baile así como en la ejecución de talleres de enseñanza. Estos informantes pueden o no pertenecer a una asociación o colectivo formal, con trayectorias de diversas duración o diversos grados de reconocimiento dentro del movimiento. También se incluyen en este grupo las personas sin relación con la comercialización del género pero sí ligados a la difusión y enseñanza del género y con un proyecto definido acerca de su labor.

2. Músicos, bailadores y cantadores no profesionales, pero con una vinculación fuerte con el movimiento de revitalización expresado en su alta participación tanto en fandangos como en otros eventos anuales relacionados con el género.

3. Promotores culturales: Colectivos o individuos dedicados a la promoción de grupos de son jarocho ya sean iniciativas privadas o trabajando para el gobierno en distintas instituciones o delegaciones.

4. Aficionados al género sin una vinculación fuerte, espectadores eventuales de conciertos o fandangos. Participantes activos en otras actividades insertas en la fiesta, con gusto por el fandango pero no necesariamente bailarines, músicos o cantadores.

Se diseñó para las entrevistas un protocolo específico que, además de contemplar datos biográficos y profesionales de los informantes que ayudaban a contextualizar su discurso, sondeaban la vinculación personal del informante con el son y el fandango jarocho y la opinión acerca del estado actual de vitalidad del género y su fiesta. En una segunda parte las entrevistas profundizaban en el objeto principal de la investigación gracias a una sección dedicada a la fiesta del fandango. En esta se promovía la expresión de ideas acerca de los rasgos básicos del mismo, las motivaciones de celebración conocidas, la función social que cumplen, los protocolos de actuación, los requerimientos para alcanzar la eficacia ritual, la presencia de *communitas* y las creencias o mitos asociados a los mismos, entre otras cuestiones. Es importante señalar que la gran mayoría de cuestiones definidas tuvieron que ser traducidas a otros términos lingüísticos distintos a los tecnicismos antropológicos, labor que solo ha sido posible tras haber compartido durante un largo tiempo los contextos culturales con los informantes. En un tercer bloque las preguntas iban dirigidas a contraponer las ideas y experiencias expresadas en relación a los fandangos con las referidas a los festivales y a los conciertos o presentaciones de grupos profesionales. Este esquema general se mantuvo abierto para permitir a los informantes expresarse con profundidad según sus experiencias y sus distintas vinculaciones con el fenómeno. Se realizaron un total de 30 entrevistas de este tipo, con una duración media de una hora y media cada una.

Antes de finalizar el trabajo de campo y con el objetivo de intercalar las distintas fases de la investigación para que entre ellas puedan retroalimentarse y permitir la reflexión, se comenzaron las labores de análisis. Simultáneamente a la recogida de datos es necesario desarrollar una tediosa labor de volcar, ordenar y nombrar todos los archivos, además de una somera revisión de los mismos para confirmar que se están consiguiendo los resultados técnicos esperados. Pero el análisis de los mismos requiere de una revisión mucho más detallada, de transcripciones de las entrevistas y de elaboraciones de guiones de las grabaciones sonoras preparadas para un posterior análisis más profundo en los casos seleccionados. Con el fin de gestionar la gran cantidad de datos obtenidos se creó una base de datos en un programa informático especializado en análisis cualitativo como es Atlas-ti

I. Marco teórico metodológico

que permite no solo la inclusión de documentos textuales, sino también documentos sonoros y visuales. A todos los datos descritos anteriormente se le sumaron las reseñas bibliográficas realizadas más las notas de campo elaboradas a partir de los eventos cubiertos. Una de las principales ventajas de este gestor de datos es establecer relaciones entre cada uno de los documentos y conseguir una movilidad ágil entre todos ellos. Además su prestación primordial es la labor de codificación temática de los distintos tópicos tratados en los documentos y definidos según los intereses del usuario. Esto permitió realizar de forma más sencilla el análisis de todos los datos generados en la investigación y extraer de los mismos la información necesaria para dar respuesta a los interrogantes propuestos.

En la última fase de redacción de este informe se permitió y solicitó la revisión de fragmentos del mismo por parte de los propios protagonistas del texto. En particular esta labor se hizo con secciones del último capítulo de esta tesis doctoral, logrando alcances variados según el caso. Los limitantes de tiempo y disponibilidad de los informantes, así como sus propios intereses hacia un producto académico de estas características, provocaron que en no en todos los casos se obtuviera la valiosa retroalimentación que este ejercicio supone cuando se desarrolla con éxito. Así mismo forma parte de una profunda convicción acerca de que la antropología trabaja con personas, no con cosas, y por tanto se trata de sujetos, no de objetos, que tienen la plena capacidad de aportar en la construcción de un texto de estas características a pesar de no formar parte de la enigmática “comunidad científica”. Otra cuestión es que deseen o puedan hacerlo. Así mismo forma parte de una rebelión implícita al requisito de trabajo individual exigido en las tesis doctorales, fundada en el convencimiento de que el trabajo colectivo siempre aportará mayores y más profundos alcances a pesar de su mayor complejidad.

I. 3 CONCRECIONES TEÓRICAS

El siguiente apartado está dedicado a afrontar los temas generales que se tratan en esta investigación. Por ello se inicia con una explicación básica acerca de la subdisciplina de la etnomusicología y la antropología de la música, que ofrece algunas nociones acerca de su origen y evolución a lo largo de su desarrollo científico. Se presentan, desde una perspectiva diacrónica y constructivista, sus principales teóricos pero también los contextos privilegiados para su desempeño o los temas de interés. Para concluir este primer apartado se ofrecen algunas reflexiones generales formuladas por investigadores acerca del estudio de las músicas mexicanas contemporáneas.

En una segunda sección se acomete la tarea de sintetizar un estudio profundo acerca de las distintas teorías del estudio de rituales desarrolladas desde la antropología. Se abordan tópicos como el papel del estudio mismo del ritual en la disciplina antropológica, la evolución del significado del término a lo largo de la historia y su relación con el estudio de las fiestas y los festivales. Avanzando a lo largo de los dos últimos siglos los debates asociados al término desembocan en los estudios de la performance y su eficacia en el estudio de sociedades actuales. Para concluir se expone el posicionamiento teórico usado para el análisis del caso particular protagonista de esta investigación, mismo que será referido en los capítulos analíticos de este texto.

En el último apartado se desarrolla el tercer eje teórico de esta tesis, basado en el estudio de las transformaciones de la fiesta en la modernidad y postmodernidad. Existe alrededor de este tópico todo un campo de trabajo que ha ocupado a investigadores de distintas latitudes. Éstos han concluido aproximaciones en las últimas décadas del siglo XX que apuntan a tendencias generales que, salvando las particularidades de los distintos contextos geográficos, hablan de consecuencias similares en la evolución actual de las fiestas.

I. 3. 1 ETNOMUSICOLOGÍA Y ANTROPOLOGÍA DE LA MÚSICA

Así que, pese a su asombrosa retahíla de tópicos, su aluvión de jergas o sus pedantes definiciones, los etnomusicólogos pueden tener a gala el haber encontrado su lugar como los grandes justicieros de la musicología.

Myers (1992)

El término etnomusicología fue acuñado en 1950 por el holandés Jaap Kunst, que lo prefirió a su antecesor “musicología comparada” al considerar que la comparación no era la principal característica de la disciplina (Myers, 1992). La obsesión por las definiciones destaca en la breve historia de la etnomusicología. Las hay para todos los gustos aunque en su mayoría se caracterizan por incluir disquisiciones sobre su estatuto científico: ¿Es una doctrina o una especialidad? ¿Es ciencia humana o social? Entre las múltiples enunciaciones que se han barajado se encuentran desde “el estudio de la música como cultura” o “el estudio comparativo de las culturas musicales”, hasta “la ciencia hermenéutica del comportamiento musical del ser humano” (Merriam, 1960). Tradicionalmente se ha considerado una rama de la musicología en la que se pone un énfasis especial en el estudio de la música en su contexto cultural. Sin embargo las primeras definiciones de etnomusicología eran prácticamente las mismas que las de musicología comparada; y su objeto fueron las músicas llamadas primitivas, no occidentales, folclóricas

I. Marco teórico metodológico

y orientales. Otras definiciones hacían hincapié en la importancia de la tradición oral y una tercera acepción del término subrayaba el hecho de que la etnomusicología debía estudiar culturas musicales ajenas a la propia (Myers, 1992).

Pero atendiendo de una manera más profunda al origen y evolución de la disciplina pueden entenderse mejor los objetos de estudio, las temáticas y las técnicas que la caracterizan. El interés por la música no occidental se remonta a la época de los descubrimientos y la atracción científica y filosófica del llamado “Siglo de las Luces” por otras culturas. Durante los siglos XVIII y XIX misioneros, funcionarios y viajeros mostraron interés por la llamada “música exótica”¹⁶ (Myers, 1992). Aunque desde el punto de vista académico, la musicología comparada así como la histórica, tiene poco más de 100 años y su origen se remonta al texto *Umfang, methode und Ziel Musikwissenschaft* de Guido Adler escrito en 1885 (Mugglestone, 1981). En él Adler¹⁷ ofrece la primera definición del concepto y se refiere al estudio comparado de la música no occidental como una rama de la musicología sistemática junto con la teoría de la música, la estética y la psicología (Myers, 1992).

La musicología comparada tiene como tarea la comparación de las obras musicales –especialmente las canciones folk– de los diversos pueblos de la Tierra con fines etnográficos, y su clasificación de acuerdo con sus múltiples formas.

Mugglestone (1981)

Hornbostel¹⁸ (1905), otro destacado autor en esta primera etapa, ofrece otra definición de musicología comparada donde se considera la comparación como el principal recurso

¹⁶ Ver Jean- Baptiste du Halde (1735) y Joseph Amiot (1779) sobre la música china, Guillaume- André Villoteau (1809) y Rápale Kiesewetter (1842) sobre la árabe, William Jones (1792) y Charles Russell Day (1891) sobre la india y Francis Taylor Piggot (1893) sobre la japonesa.

¹⁷ Guido Adler (1855- 1941) fue un musicólogo austríaco, que después de estudiar teoría musical y composición en el *Konservatorium Wien*, estudió musicología histórica en la Universidad de Viena con Eduard Hanslick (1825–1904), a quien reemplazó como profesor. Trabajó con Philipp Spitta y Friedrich Chrysander para instituir la musicología como una disciplina académica.

¹⁸ Erich Moritz von Hornbostel (1877-1935) nació en Viena dentro de una familia de músicos, en su adolescencia fue un destacado pianista y compositor, aunque después estudió un doctorado en Química. Se trasladó a Berlín donde trabajó con Carl Stumpf sobre psicología musical y psico-acústica, en el Instituto de Psicología de Berlín del que fue nombrado director cuando los archivos de dicha institución fueron usados como base para el Archivo Fonográfico. En 1933 fue expulsado de Alemania por su ascendencia judía y se exilió primero a Suecia y luego a EE UU. Finalmente se

del conocimiento científico, en el sentido de que toda ciencia es comparativa y ésta no constituye ningún método especial sino de índole general. A pesar de apuntar argumentos que más tarde motivaron el cambio de terminología, a principios del siglo XX todavía se entiende necesario unificar algunos conceptos como los sistemas tonales y sus intervalos o las extensiones melódicas. Muchos autores ofrecieron definiciones similares (Sachs, 1943; Apel, 1944; Herzog, 1944:6) y en todas ellas destacan dos ideas importantes: que la musicología comparada consiste en el estudio de las músicas “no europeas y del pueblo”; y que la musicología comparada estudia la música que se “transmite por tradición oral”. La primera de ellas, la que hace hincapié en la definición en el aspecto “no europeo” de su objeto, es la que ha tenido un papel preponderante (Merriam, 1960) y la que se ha mantenido en el tiempo en la mayor parte de los estudios. Es decir, la que centra el concepto en las músicas que se estudian.

Paralelamente a este desarrollo conceptual es esencial prestar atención a dos innovaciones técnicas que impulsaron la investigación de la música no occidental a finales del siglo XIX: la invención del fonógrafo en 1877 por Edison y la introducción del concepto *cent* en 1885 por Ellis. El fonógrafo facilitó en gran medida el trabajo de campo a los pioneros de la musicología comparada al brindar la posibilidad de volver a escuchar las melodías grabadas para su posterior transcripción y análisis. El sistema de *cents*, por el que la octava quedaba dividida en 1.200 partes iguales, hizo posible el estudio físico de las escalas no occidentales (Myers, 1992). De hecho, según Hornbostel (1905), el método comparativo se introdujo relativamente tarde en la musicología debido a que la tarea recolectora del etnólogo viajero resultaba más fácil para cualquier ámbito que para la música. Fue, a su juicio, con el invento del fonógrafo cuando se cumplieron todos los requisitos para la recolección de ejemplos musicales y lingüísticos a gran escala y fue posible su conservación en los museos fonográficos y otros archivos (Hornbostel, 1905).

Los musicólogos del siglo XIX aprovecharon pronto estos avances técnicos grabando pequeñas muestras de música en cilindros de cera que sumaban a su colección de instrumentos, transcripciones y fotografías. Psicólogos y expertos en acústica del

instaló en Cambridge (Inglaterra), donde trabajó en un archivo para música *folk* no europea envuelto en estudios psicológicos y sobre la percepción tonal. Fue pionero en el campo de la Etnomusicología y se convirtió en un experto en música africana y asiática, grabando, transcribiendo, analizando y comparando sus tonalidades. En colaboración con Curt Sach revolucionó la tradicional clasificación de instrumentos sustituyéndola por una de elaboración propia que es la más aceptada actualmente.

I. Marco teórico metodológico

Phonogramm- Archiv de Berlin¹⁹ estudiaron cientos de cilindros grabados por etnólogos alemanes en lejanos territorios colonizados. Los miembros de la escuela berlinesa prestaron escasa atención al trabajo de campo y en sus escritos concedieron poca importancia a la música como hecho cultural. A pesar de esto surgieron ambiciosas teorías en torno a la distribución de los estilos, los instrumentos y las afinaciones, aplicando esquemas evolucionistas. En el resto de Europa el nacionalismo decimonónico trajo consigo el interés por la música popular²⁰ y en 1908 se lanzó la primera grabación comercial de una canción popular que efectuó la Gramophone Company de Londres (Myers, 1992).

La musicología norteamericana de finales del siglo XIX y comienzos del XX era eminentemente funcional y descriptiva, constituyéndose como una de sus bases el trabajo de campo entre los indios norteamericanos. Los primeros estudios sobre la vida musical de los nativos se basaban en las teorías de los pensadores alemanes²¹. El antropólogo Franz Boas introdujo, mediante nuevas técnicas, el estudio holístico de las culturas a toda una generación. Entre ellos, Herzog (1928) fue el primero que combinó en su trabajo de campo el enfoque antropológico de Boas con las teorías de la escuela de Berlín (Myers, 1992).

Conforme avanzaban las investigaciones el concepto de “musicología comparada” iba quedando desfasado. En 1947 se fundó el *International Folk Music Council* y en 1955 la *Society for Ethnomusicology*. Hacia 1961 el término “musicología comparada” como etiqueta había desaparecido, si bien más tarde reaparecería no ya aplicado a la disciplina general sino a una parte de ella. Hubo incluso un periodo de solapamiento durante la segunda mitad de la década de los años 50 en la que los términos de “musicología comparada” y “etnomusicología” se utilizaron como sinónimos. Finalmente el vocablo “etnomusicología” ganó audiencia a mediados de los años 50 reemplazando definitivamente al de musicología comparada. Fue precisamente la cuestión de “lo comparativo” en el concepto de musicología comparada lo que condujo a que finalmente fuese abandonado (Merriam, 1960). George Herzog, Jaap Kunst, William Rodhes, George List y Curt Sachs apuntaron una y otra vez que esta ciencia no era más ni menos comparativa que cualquier otra.

¹⁹ Entre ellos Carl Stumpf (1848- 1936) y Erich M. von Horbostel (1877- 1935).

²⁰ Importantes compositores profundizaron en la música popular como Bèla Vikar, Bèla Bartok y Zoltan Kodály en Hungría, Rumanía y Transilvania; o Cecil Sharp en Inglaterra.

²¹ Jesse Walter Fewkes con los indios *passmaquody* y después con los indios *zuñi* y *hopi*, Alice Cuninghame Fletcher con los indios *omaha* o Frances Desmore que publicó monografías sobre los *chippewa*, *teton*, *sioux*, *papago*, *choctaw* y *semínolas*.

A finales de los años 50 los etnomusicólogos norteamericanos se dividían en dos grupos: los antropólogos, liderados por Alan Merriam, y los musicólogos cuyo principal representante era Mantle Hood. En 1960 Merriam definió la disciplina como “el estudio de la música en la cultura”, concepto que en 1975 matizó como “el estudio de la música como cultura” subrayando aún más la importancia de sus aspectos sociales y culturales. Para Merriam el trabajo de campo constituía una parte fundamental de la investigación etnomusicológica, proponiendo un modelo de estudio que tuviera en cuenta las ideas que tienen las culturas sobre la música, su comportamiento ante ella y el sonido musical en sí mismo (Merriam, 1964). La definición de Hood de la etnomusicología fue “el estudio de todas y cada una de las músicas, la ciencia que estudia la música como fenómeno físico, psicológico, estético y cultural” (Hood, 1957).

En los años 60 los investigadores continuaron rechazando la metodología comparada como característica más importante de la etnomusicología. Así John Blacking denunció la superficialidad de comparaciones basadas en análisis estadísticos de escalas, intervalos y ritmos (Blacking, 1966). Sin embargo todavía 50 años después de que Kunst acuñara el término etnomusicología, autores como Merriam continuaban interesados en definirlo, al mismo tiempo que se retornaba al intento de elaborar una definición transcultural para el objeto de la disciplina: la música (Merriam, 1960). Actualmente algunos fundadores de la disciplina abogan por seguir usando el término etnomusicología, y los jóvenes etnomusicólogos europeos y norteamericanos han asumido esta identidad porque es la que han conocido. Pero es comprensible el recelo que muestran los investigadores de continentes no occidentales como África o Asia, que, por decisión de los norteamericanos y europeos, son considerados los *ethno* de la musicología (Myers, 1992). La naturaleza de los estudios etnomusicológicos ha experimentado una importante transformación a lo largo de los últimos 100 años pero, según muchos autores (XXV Congreso de la *Society for Ethnomusicology*, 1980), la especialidad aún no ha alcanzado su mayoría de edad. No sólo los musicólogos y los antropólogos se llaman a sí mismos “etnomusicólogos”, sino también los profesores de música, los profesionales de la musicoterapia, los intérpretes de músicas no occidentales y los compositores que utilizan lenguajes musicales populares y no occidentales en sus obras.

Por tanto esta disciplina desde sus orígenes ha estado formada por dos vertientes indisolubles: la que aporta la musicología, basada en el análisis estructural del sistema sonoro; y la etnología, que supone incluir el análisis de la música como aspecto cultural. Entre los objetos de estudio que han ocupado a la etnomusicología destacan las llamadas música popular, la música culta oriental y la música en la tradición oral contemporánea. También han sido temáticas frecuentes diversos parámetros conceptuales tales como el

I. Marco teórico metodológico

origen de estas músicas, el concepto de cambio musical, la música como símbolo, aspectos universales de la música, la función de ésta en la sociedad, la relación entre los diferentes sistemas musicales o el sustrato biológico de la música y la danza (Myers, 1992). Pese a la diversidad de temas de estudio que se abordaron en la etnomusicología de los años 70 y 80, fue en esta última década cuando se produjo el acercamiento entre teoría y método. Las perspectivas musicológicas y antropológicas se fusionaron, el interés que antes despertaban los objetos –las canciones, los instrumentos– se dirigieron a partir de entonces hacia la creación y la interpretación –la composición y la improvisación– y el centro de atención pasó del objetivo de la recolección de piezas del repertorio al estudio de procesos (Myers, 1992).

Se pusieron en práctica nuevos métodos de análisis musical y cultural, que incluían aspectos de la teoría de la información –cómo se genera, transmite y guardan las producciones musicales–, de la semiótica –interpretación de los fenómenos en términos de signos y símbolos– y del estructuralismo –atendiendo a la identificación de las estructuras que gobiernan los fenómenos culturales. Entre las nuevas temáticas desarrolladas a partir de la década de los 90 se encuentra la modernización u occidentalización de los estilos musicales (Nettl, 1985), la perspectiva de género y la música (Keeling, 1989), la música urbana, la música de los refugiados, la música cinematográfica india y japonesa (Arnold, 1985; Skillman, 1986), el impacto del turismo en la música, los músicos callejeros o las músicas tradicionales tras el auge del comercio de la casete en África y Asia (Wallis y Malm, 1984). Del desarrollo de la industria musical se derivó la gran mezcla de estilos y tendencias musicales que caracteriza a las sociedades actuales. El trabajo de campo entró en una dimensión nueva: los medios de comunicación y la industria discográfica pusieron al alcance de la mano del investigador su objeto de estudio y músicos de Asia y África dieron conciertos en todas las capitales de occidente. Las nuevas tecnologías permitieron nuevos métodos de análisis, como por ejemplo el vídeo o la técnica del *play-back* (Stone, 1982; Arom, 1976). Sin embargo las nuevas metodologías también resucitaron viejos asuntos, como el debate de la comparación como eje central de la disciplina (Nettl, 1975) aunque con nuevas perspectivas.

Desde finales de la década de los 70 se alzaron voces a favor de dirigir la perspectiva de la etnomusicología al estudio de la música clásica, pero hasta la fecha es muy poco lo que se ha publicado en este campo. Algunos casos son los trabajos de Wachsmann (1981) o Herndon (1988). A principios de los años 80 la biología de la creación musical implicó a musicólogos y a etnomusicólogos, a músicos y a profesores de música, a psicólogos y a neurólogos. Estos estudios estaban destinados a comprender mejor aspectos de la música relacionados con funciones motrices y cerebrales (Myers, 1992). Concluyendo, por regla

general, al etnomusicólogo le interesa la música no occidental y la popular y especialmente la relación de ésta con el entorno en el que se produce. Las disputas continúan entre los que buscan sistemas de análisis de aplicación universal y los que pretenden utilizar el marco cognitivo de la cultura como base de análisis de su música. Aunque cambien los enfoques y la metodología, algunos principios de la etnomusicología permanecen inalterables. El trabajo de campo continúa siendo el centro de la investigación, teniendo que recoger el investigador sus propios materiales para analizarlos posteriormente. Los etnomusicólogos siguen dando importancia a las transcripciones, algunos utilizan ordenadores o velógrafos para ello, pero son muchos los que siguen usando la notación convencional (Myers, 1992).

La idea que subyace y justifica el acercamiento especialmente antropológico al estudio de la música es la consideración de ésta como una manifestación cultural universal. De hecho, cada contexto cultural específico tiene sus sonidos característicos aunque éstos no puedan ser definidos como “música” en términos occidentales ya que no comparten los mismos sistemas de escalas, el concepto de armonía o incluso el de melodía. Quizás también por el enfoque etnocentrista con el que se han valorado las llamadas “músicas primitivas”, éstas no siempre han formado parte de las etnografías. Sin embargo entre los antropólogos es común el uso de metáforas que comparan la cultura con un organismo –la sociedad como una totalidad orgánica cuyas partes están interconectadas y tienen una función específica–, y así mejorar nuestra comprensión visual e intelectual de todo ese conjunto.

En síntesis, la consideración de la cultura desde el punto de vista del sonido se origina en la musicología comparada decimonónica, evolucionando en el siglo XX bajo distintas denominaciones como “musicología comparada”, “folklore musical”, “etnomusicología” y “antropología de la música”. Es característico en este campo, que de manera amplia se interesa por el estudio de las culturas musicales del mundo, la existencia de la fructífera tensión entre una formación explícitamente musicológica y antropológica (Cruces Villalobos, 1998a). Quizás sea esto mismo, unido a los desafíos que plantea a un antropólogo en el campo, lo que a menudo ha provocado la consideración de la música como algo marginal en relación con las instituciones centrales de la sociedad y por tanto fuera del campo dominante de la antropología. La música, pues, es dejada a un lado casi conscientemente por muchos antropólogos considerando su análisis como demasiado difícil debido a la carencia de una formación musicológica formal. Pero tal vez se haya exagerado el grado de especialización técnica requerido, ya que está reconocido que el análisis musicológico puramente técnico no abarca el conjunto de la vida musical, ni agota por tanto el interés antropológico del tema: las temáticas son variadas y abarcan problemas como los roles sociales de la música, las prácticas musicales, la percepción local del

I. Marco teórico metodológico

conjunto musical, la existencia de un vocabulario estético especializado, los paisajes sonoros... La música es susceptible de ser estudiada por los métodos que los antropólogos están preparados para llevar a cabo (Finnegan, 1998).

Si bien es cierto que Kunst renombró en 1959 a la musicología comparada como etnomusicología, la construcción paradigmática con infraestructura académica disciplinaria fue desarrollada en décadas posteriores en América Latina en diversos contextos teóricos y epistemológicos. El conjunto de herramientas de la musicología comparada –técnicas de clasificación organológica, sistemas notación musical– para la comparación de diversas culturas musicales respondía a un marco musical occidental. En el siglo XIX se destacaba la complejidad y elaboración de la música europea frente a las culturas musicales no europeas. A pesar de esto se gestó en México una etnografía conformada de folclor a la que llamarán etnomusicología a mediados del siglo XX. Fue generada además bajo la inspiración en la literatura popular, contextualizada en una lógica romántica, cuya recopilación lírica integró paulatinamente a las músicas populares. El desarrollo del estado nación mexicano propició que los folcloristas estudiaran la música con afán de demostrar lo pintoresco de una tradición particular en un contexto nacional. El folclor se puso al servicio de la construcción nacional, independientemente del signo ideológico en el poder (Olmos Aguilera, 2003). Los antecedentes de la etnomusicología por tanto fueron los estudios de corte folclórico, mismos que dieron paso a una segunda etapa sustentada en la antropología. Sin embargo no hubo una reflexión sistemática por parte de los etnomusicólogos de México acerca de su papel en la construcción de conocimientos. La etnomusicología mexicana así mismo se ha caracterizado por su discusión permanente del objeto, teorías y métodos en el convencimiento de que historizando la disciplina se definiría su quehacer (Alonso Bolaños, 2008).

Hasta la década de los años 80 la aproximación a la música tradicional en México se realizaba generalmente desde el folclor, la literatura o la historia nacionalista. Autores como Rubén Campos, Vicente Mendoza o Samuel Martí estudiaban el fenómeno folclórico musical con pocos juicios de interpretación antropológica o social (Olmos Aguilera, 2003). Además de éstos también destacaron Gabriel Saldívar, Pablo Castellanos, Jesús C. Romero, Otto Mayer-Serra, Ralph Steel Boggs, Thomas Stanford, Henrietta Yurchenco, José Raúl Hellmer, Francisco Alvarado Pier, Irene Vázquez, Arturo Warman, Jas Reuter, Daniel Castañeda, Charles Biolès, Gertrude Kurath, Francisco Domínguez. Todos ellos aportaron un corpus sustantivo de materiales que sentaron las bases para investigaciones posteriores (Alonso Bolaños, 2008). El folclorista rescataba este tipo de música de lugares recónditos con el objetivo de que no se perdiera la tradición oral con el paso de los años. Vicente Mendoza destacó como una de las figuras más influyentes del estudio del folclor musical

desde la década de 1940 hasta lo que en los últimos 30 años se ha llamado etnomusicología²². Igual que el difusionismo antropológico de la época, en el folclor los fenómenos eran sistematizados según su distribución a partir de un centro común (Olmos Aguilera, 2003).

Por tanto en las primeras décadas del siglo XX los estudios de la música mexicana se inclinaron hacia la recolección de cancioneros e instrumentos musicales y desde una perspectiva eurocéntrica describieron y clasificaron la música de raíz hispana. Hacia la década de 1960 la etnomusicología mexicana adoptó el nombre de la nueva disciplina, aunque no sus modelos conceptuales y metodología. El interés radicaba en una empresa más preservativa que descriptiva y analítica. Pero existía otra diferencia sustancial puesto que los anglosajones estudiaban otras culturas mientras que los mexicanos abordaban la música de su propio país. A pesar de que a finales del siglo XIX se hicieron las primeras grabaciones de los pueblos indígenas del noroeste de México, no fue hasta avanzado el siglo XX que otros investigadores hicieron registros *in situ* para el establecimiento de archivos sonoros susceptibles de consulta y con el objetivo del “rescate” y la difusión de la música a través de la radiodifusión y la edición fonográfica (Alonso Bolaños, 2008).

De hecho el enriquecimiento de los archivos de sonido tuvo un papel primordial en el desarrollo de la etnomusicología en México. La publicación del registro ha sido una manera rápida y eficaz de dar a conocer los materiales recogidos en el campo aunque no fuera acompañada de una investigación que fundamentara la percepción auditiva. Algunos investigadores independientes, que no tuvieron nexos institucionales pero que lograron recopilar piezas y sonos de música tradicional, tuvieron una destacada influencia. Sin embargo el Instituto Nacional de Antropología e Historia y el Instituto Nacional Indigenista fueron los primeros en recopilar un gran número de materiales sonoros en el territorio nacional. El INI se centró hasta 1980 y 1990 en grabaciones hechas en el Distrito Federal. Después de esta fecha se transfirió equipo técnico de registro a las comunidades indígenas para que ellas mismas realizaran su registro. El acervo del INAH es más antiguo ya que se nutrió en las décadas de 1940 y 1950, aunque hasta 1960 con Thomas Stanford no se reorganizó la fonoteca y se sistematizaron las grabaciones de campo. Por su parte José Raul Hellmer trabajó en el Instituto de Bellas Artes en la sección de música desde su creación en

²² En 1936 Mendoza se convierte en miembro fundador del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM. En 1938 funda la Sociedad Folclórica de México. En 1945 instaura la cátedra de iniciación a la investigación folclórica en el Conservatorio Nacional de Música, impartida años después en la Escuela Nacional de Música de la Universidad Nacional (Olmos Aguilera 2003:46).

I. Marco teórico metodológico

1947. Hellmer enriqueció la fonoteca del IMBA con grabaciones de música indígena y tradicional de los estados de Morelos, Michoacán, Puebla, Estado de México y Veracruz, entre otros. Entre 1962 y 1964 produjo un total de 96 programas para Radio Universidad donde difundió el material y hablaba sobre tópicos del folclor (Olmos Aguilera, 2003). En las décadas posteriores su discípulo Thomas Stanford recopiló materiales fonográficos en más de 400 comunidades indígenas y mestizas a través varios proyectos de investigación (Alonso Bolaños, 2008).

Además de estos institutos otros centros han dedicado su interés a la investigación etnomusicológica: el Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios del Colegio de México especializado en las décimas jarocho de Veracruz y el huapango arribeño de San Luís, Guanajuato y Querétaro; la Escuela Nacional de Antropología e Historia posee a su vez uno de los archivos sonoros más importantes del país; la Escuela Nacional de Música posee importante información fonográfica de proyectos de investigación de alumnos y maestros (Olmos Aguilera, 2003).

En 1964 un grupo de antropólogos –Guillermo Bonfil, Alfonso Muñoz, Arturo Warman y Thomas Stanford– editaron un disco con las grabaciones de música registradas en campo. Debido al interés que suscitaron estos materiales, 3 años más tarde, el Instituto Nacional de Antropología e Historia propuso la edición de la serie fonográfica “Testimonio Musical de México” en el Museo Nacional de Antropología. Así, los primeros fonogramas de la serie incluyeron las grabaciones de campo que ese equipo de investigadores compiló al mismo tiempo en que recopilaba objetos etnográficos para ese museo. A partir de entonces la producción fonográfica cobró importancia y se integraron varios archivos y fonotecas (Alonso Bolaños, 2008). Uno de los ejemplares de esta conocida colección, jugó un papel fundamental en el inicio del movimiento de revitalización alrededor del son jarocho tradicional y el fandango. Por ello reaparecerán alusiones a esta colección en el capítulo III.

En el ámbito académico, a partir de esos estudios pioneros, durante 1980 y 1990 se desarrollaron en México distintas áreas de conocimiento: el estudio de géneros musicales tanto indígenas como mestizos, de las danzas indígenas; se impulsó la organología a través de la recopilación, construcción y la taxonomía de instrumentos musicales; y se estudiaron las expresiones orales de la música popular. Hasta hace una década, la música tradicional había sido un aspecto sumamente descuidado por la etnografía mexicana. Es probable que esto tenga que ver con la dificultad metodológica que representa la caracterización del sonido musical porque, por un lado, se trata de un fenómeno intangible y por otro, porque se asocia a una codificación que no es universalmente comprendida como es la estructura

musical en sí misma y su notación. La construcción de conocimiento acerca del fenómeno musical por parte de las instituciones encargadas de conservar y difundir el patrimonio cultural ha reducido en muchos casos a la disciplina etnomusicológica a una mera técnica de registro musical cuyo objetivo es preservar, no explicar. Por tanto se ha confundido la investigación del fenómeno musical con la promoción y difusión de la música (Alonso Bolaños, 2008).

La etnomusicología se ha conformado como la historia de los modos de percibir la *otredad* musical. En esa mirada occidente ha buscado su propia imagen. Las culturas no occidentales constituyeron un espejo que devolvió una imagen aterradora al eurocentrismo musical, éste hizo evidente la riqueza de los sistemas musicales y mostró la relatividad de las formas de producción musical legitimadas en occidente, las cuales habían sido designadas únicas representantes del espíritu humano. Uno de los objetivos prácticos de la etnomusicología en México es lograr un mejor entendimiento entre las diferentes culturas que conforman el país. La falta de un diálogo en lo simbólico ha generado innumerables desencuentros culturales y en estos momentos son muros jerarquizadores que impiden un acercamiento real de igual a igual gracias a su poder de legitimar la diferencia social (Camacho Díaz, 2001).

I. 3. 2 EL ESTUDIO DE RITUALES EN SOCIEDADES CONTEMPORÁNEAS

Uno de los objetivos principales de esta investigación es la aplicación de las teorías de los rituales al fenómeno de expansión del son y el fandango jarocho. En los últimos 10 años se han realizado abundantes trabajos académicos que han tratado el tema de la revitalización de este género musical y su fiesta desde diversos puntos de vista. Aunque existen estudios que incluyen el término ritual o rito en su título –como el artículo de Pérez Montfort (1990) *Fandango: fiesta y rito*, o la obra de García de León (2006) *Fandango. El ritual del mundo jarocho a través de los siglos*– ninguno de ellos analiza el fenómeno en profundidad bajo la perspectiva del estudio de los rituales. El trabajo de Pérez Montfort, fundamentado en un sólido bagaje histórico, es sin embargo una breve aproximación de corte literario y evocador que enuncia algunos aspectos rituales de los fandangos. La primera parte del libro de García de León analiza los aspectos históricos, musicales, literarios y sociales vinculados al origen del género musical y su fiesta, insistiendo en los contextos históricos del litoral veracruzano. La segunda parte es una recopilación de documentos dispersos y poco conocidos que incluye testimonios de viajeros y cronistas nacionales y extranjeros que desde la segunda mitad del siglo XVIII hasta la primera mitad del XX dejaron constancia de los fandangos de las costas de Barlovento y Sotavento. Existe

I. Marco teórico metodológico

también una tesis de licenciatura titulada “Fandango jarocho en el espacio urbano de Xalapa. Aproximación a un performance ritual” realizada por Martínez Cortés (2007) en la Universidad Veracruzana. Este trabajo de licenciatura supone una primera aproximación al tema aunque de alcances reducidos, tanto analíticos como teóricos.

En las páginas siguientes se cuestiona la legitimidad del concepto de ritual en sociedades modernas, a través de la recopilación de la evolución histórica de esta categoría analítica en las ciencias sociales. La transformación del término, y consecuentemente del campo de estudio al que se ha aplicado, ha estado asociada a tres problemas generales: la sobreextensión semántica, la secularización de sus contenidos y la existencia de categorizaciones alternativas al término (Cruces Villalobos, 1999a). El recorrido teórico, que se ha analizado en profundidad para después ser sintetizado en este capítulo, tiene el fin de definir categorías útiles para analizar el objeto central de la investigación: la expansión del son jarocho y sus prácticas actuales, los fandangos y otras.

El concepto de ritual deriva de una extensión del campo religioso aunque actualmente se aplica a otras esferas de la acción social. Por tanto se aleja de los tipos ideales a partir de los cuales se forjó la categoría y de los casos empíricos en los que se solía utilizar. Anteriormente se relacionaba con categorías procedentes del análisis lingüístico, como la competencia, que luego han dado paso al análisis centrado en la actuación o performance (Velasco Maíllo, 1990). En su origen – a finales del s. XIX– el ritual designaba un medio de comunicación y contacto con el mundo sobrenatural, así como la influencia sobre el mismo: “actos tradicionales, eficaces, que versan sobre las cosas sagradas” (Mauss, 1970). Pero posteriormente su significado se fue extendiendo como una categoría de acción social por derecho propio (Cruces Villalobos, 1999a). Van Gennep (1909) acuñó la noción de “ritos de paso”, definiéndolos como aquellos que acompañan todo cambio de lugar, estado, posición social y edad. Distinguió en ellos tres fases que los caracterizan: separación, margen –o limen, umbral– y postliminal o de agregación del individuo al nuevo estatus. Las aportaciones de Gluckman (1959) están relacionadas con el acaecimiento, mecanismo y efecto de la catarsis en los “rituales de rebelión”. En ellos el efecto catártico de una protesta institucionalizada y ritualizada provoca una renovación de la unidad del sistema. La principal aportación del trabajo de Goffman (1956) consiste en la sociología centrada en los procesos micro-sociales de interacción y a este autor se atribuye el concepto de “ritual de interacción”: las pautas de acción simbólica del orden cotidiano, como el saludo o las rutinas de conversación.

Víctor Turner publicó en 1969 la que se considera la gran obra del simbolismo social: *The Ritual Process: Structure and Anti-Structure*. El foco de los trabajos de Turner en su

primera época está centrado en la naturaleza polisémica de los símbolos y en su capacidad para significar cosas aparentemente dispares. Una de sus mayores aportaciones a la teoría sobre el proceso ritual es la definición de los atributos de la liminalidad²³ y de la *communitas* –concepto derivado de Durkheim. Las propiedades de la liminalidad son necesariamente ambiguas, se escapan del sistema de clasificaciones que normalmente establecen las situaciones y posiciones en el espacio cultural (Turner, 1967). Se expresan por medio de toda una variedad de símbolos en todas aquellas sociedades que ritualizan las transiciones sociales y culturales. Los entes liminales son seres totalmente desposeídos. Su conducta suele ser pasiva o sumisa, y por regla general entre ellos se da una intensa camaradería e igualitarismo. En los fenómenos liminales se mezcla lo humilde y lo sagrado, la homogeneidad y el compañerismo.

Según Turner existen dos modelos principales de interacción humana, yuxtapuestos y alternativos. El primero presenta a la sociedad como un sistema estructurado, diferenciado y a menudo jerárquico. El segundo surge en el periodo liminal y es el de la sociedad en cuanto *communitas* sin estructurar o rudimentariamente estructurada, y relativamente indiferenciada, de individuos iguales que se someten a la autoridad genérica de los ancianos que controlan el ritual (1967:103). Para Turner la vida social es un tipo de proceso dialéctico que comprende una vivencia sucesiva de lo alto y lo bajo, de la *communitas* y la estructura, de la homogeneidad y la diferenciación, de la igualdad y la desigualdad. En la liminalidad los subordinados pasan a ocupar una posición preeminente, ya que el del despojamiento de atributos es una de sus características. Junto a esta, otras comunes son la ausencia de la diferenciación de sexo, el anonimato, la obediencia y el silencio.

La función purificadora de la liminalidad no se reduce a los ritos de iniciación en sociedades tribales sino que constituye un componente de muchos otros tipos de actuaciones culturales en numerosas culturas. Turner identifica las propiedades de la liminalidad como características de la vida religiosa en la tradición cristiana, pero también de los credos musulmanes, budistas, hindúes y judío. La creciente especialización de la sociedad y la cultura, con la progresiva complejidad en la división social del trabajo, ha provocado que lo que en la sociedad tribal era esencialmente un conjunto de categorías transitorias se conviertan en un estado institucionalizado. La transición se ha convertido por tanto en una condición permanente en el caso de las órdenes religiosas cristianas.

²³ El concepto de liminalidad hace alusión a una de las fases por la que pasan los individuos en de los ritos de paso. Hace referencia al limen o frontera, ya que se trata del estadio en el que el protagonista se encuentra entre dos estados sociales, no perteneciendo a ninguno en dicho momento.

I. Marco teórico metodológico

Turner trata de evitar que la *communitas* tenga un marco territorial concreto, de carácter limitado, presente con frecuencia en las definiciones antropológicas de comunidad. Para él la *communitas* surge donde no hay estructura social y sus características son su naturaleza espontánea, concreta e inmediata, en oposición a la naturaleza regida por la norma, institucionalizada y abstracta de la estructura social. Sin embargo la *communitas* solo resulta patente o accesible a través de su yuxtaposición o hibridación con aspectos de la estructura social. Sus productos son el arte y la religión más que las estructuras políticas y legales. Los profetas y artistas suelen ser gente liminal y marginal, “observadores periféricos” que se esfuerzan por desembarazarse de los clichés asociados a la ocupación y desempeño de los status. Se ha profundizado en estos dos conceptos, liminalidad y *communitas*, por la importancia que han tenido en posteriores desarrollos teóricos así como por la presencia que tiene el de *communitas* en el análisis propuesto por esta investigación. Son conceptos acuñados por Turner que siguen aplicándose en la actualidad, que surgieron para su aplicación en contextos rituales sudafricanos pero que ya su autor utilizó posteriormente para otras sociedades. Así mismo la noción de *communitas* ha superado el contexto de los ritos de paso para identificarse en rituales festivos modernos.

La noción de “ritual secular” fue difundida por el trabajo compilador de Moore y Myerhoff (1977), basándose en la idea de que lo sagrado es un concepto más amplio que lo religioso. La antropología de las llamadas sociedades complejas no ha cesado de documentar la importancia de la dimensión ritual en la constitución de la vida social. Algunas de estas formas son inventadas o reconstruidas para propósitos seculares, como la construcción de la identidad nacional, pero también la proyección turística o el crecimiento económico. El concepto de “ritual secular” apareció para dar cuenta de la difuminación urbana de las formas rituales tradicionales (Cruces Villalobos, 1999a). La relación entre fiesta y modernidad, que será analizada más adelante, lleva implícito el problema de la secularización, insistiendo en que ésta no supone el fin de la capacidad del ritual para producir sacralidad sino la pérdida del monopolio de lo sagrado por parte de las religiones instituidas. Moore y Myerhoff (1977) definieron los rasgos de esta nueva acepción: la repetición, la actuación, la estilización o el carácter extraordinario de la conducta, el orden como modo dominante, el estilo presentacional o evocador y por último la dimensión colectiva. Estos rasgos se hallan también presentes en otros eventos como los espectáculos, el arte, la competición o el juego. Por eso entonces comenzarán a analizarse estas áreas que se solapan con el ritual secular bajo este enfoque.

A partir de los años 50 del siglo XX inició un nuevo campo de estudios dedicado a la performance, gracias al trabajo de lingüistas, sociólogos y antropólogos que recurrieron a las metáforas de la teatralidad y sus reformas para analizar fenómenos como el habla, el

comportamiento social y las prácticas rituales. Etimológicamente la palabra inglesa *performance* deriva del francés antiguo *parfournir*, “llevar a cabo, completar, ejecutar”. En su raíz lleva implícita la idea de una peculiar forma de reflexividad, ya que en cada performance la audiencia juzga no solo el contenido, sino también la forma. Es decir, valora cómo ha sido ejecutada una performance particular, si se cumplen o no las expectativas dadas por la tradición, el género de la performance o la cultura. Sin embargo el término anglosajón también conlleva la idea de creatividad, la invención única, lo que le otorga el poder de crear nuevas piezas a través de la recreación sorpresiva de códigos y registros estéticos que el espectador conoce. El problema de la traducción al castellano radica en que las palabras disponibles en esta lengua –realización, ejecución, actuación, puesta en escena, escenificación– conllevan la idea de algo ya escrito, ya pensado, ya dicho, en detrimento de la espontaneidad creadora (Del Campo Tejedor, 2006:23).

El concepto de performance evade la definición concreta debido al carácter polisémico del término. Algunos autores incluso lo califican como un término esencialmente cuestionado, en el que destacan tanto el desarrollo de habilidades especiales como la exhibición de las mismas y la comparación con un modelo ideal de dicha acción realizado por un observador (Carlson, 1996:146-149). En el mundo de las artes designa a una forma expresiva que se manifiesta en acciones conceptuales cuyo soporte fundamental es el cuerpo del artista.

El efecto en mí de mi primera performance con el cuerpo fue casi un estado de shock. Tuve una experiencia tan fuerte que supe casi inmediatamente que era la única forma en la que podía tratar con el público porque a través de ella pude llegar a un estado extático.

Marina Abramovic (Kaye, 1996:12)

Sin embargo en el campo de los estudios culturales, la performance es utilizada como paradigma analítico para aproximarse a aquellas actividades expresivas de índole diversa que involucran un proceso comunicativo entre quienes generan la actuación y quienes la presencian (Prieto Stambaugh, 2009). Entre los pioneros de este giro hacia la performatividad en las ciencias sociales destacó Austin (1955) quien lo aplicó al estudio del lenguaje, los actos del habla y los enunciados que ejercen alguna acción transformadora. Señaló que tan importante es la competencia comunicativa como el contexto del acto performativo y definió los *performatives* como enunciados que ejercen alguna acción transformadora (Prieto Stambaugh, 2009). La teoría de las fuerzas ilocutorias de Austin (1955) distingue entre enunciados constativos –descriptivos– y enunciados performativos –acción; actos locucionarios –fonación con significado–, actos ilocucionarios –decir

I. Marco teórico metodológico

equivale a hacer– y acto perlocucionario –efecto del enunciado sobre la audiencia (Del Campo Tejedor, 2006). En la década de los años 70, algunos autores norteamericanos aplicaron estos planteamientos a los estudios de la expresividad oral (Sánchez Carretero y Noyes, 2000), pasando del estudio literario de los textos al análisis de los procesos de creación y recepción de estos textos en sus contextos culturales, es decir, al proceso comunicativo (Del Campo Tejedor, 2006). Autores como Bateson, Jakobson o Hymes son los protagonistas de este vuelco. Este giro de la performatividad, que traslada la atención de los textos al análisis de los procesos de recepción en su contexto, es el aplicado en esta investigación.

A lo largo de la evolución intelectual de Víctor Turner se produjo un cambio en sus perspectivas teórico-metodológicas. Turner fue el autor que mostró el más profundo interés por modernizar la teoría del ritual dando el giro del ritual a la dramaturgia, y creando una teoría del drama social (Turner, 1978; 1982). Según él “todas las formaciones socioeconómicas tienen sus respectivas formas predominantes de espejos estético-culturales en las cuales logran un cierto grado de auto-reflexividad” y el teatro es para las sociedades industriales este espejo autoreflexivo, aunque a diferencia de los ritos en las tradicionales está distanciado de los contextos particulares y concretos.

La asociación de Turner con Richard Schechner, de la universidad de Nueva York, le tendió un puente entre la antropología y el teatro en perspectivas de configurar una antropología teatral. Tanto el teatro como los rituales son procesos liminales insertos en una fase del proceso social que sigue a toda crisis y que significa un movimiento de reflexividad y reconducción. No son meros reflejos de la realidad social sino que tienen capacidad de influir en ella, capacidad que es así mismo atribuida a los fandangos. El teatro mantiene buena parte de los elementos que definen la fase liminal de los ritos de paso: la confrontación de ideas de orden y caos, la manipulación osada de símbolos sagrados, la instrucción sobre los misterios a través de paradojas, el uso de todos los códigos sensoriales como lenguaje expresivo y la inversión de papeles sociales, la máscara que finalmente es un ejercicio de disociación social. Entre los teóricos clásicos del teatro, Grotowsky (2008) ya destacó la importancia del encuentro entre el público y el actor equiparando el entrenamiento del actor a un ritual de iniciación y la actuación como un encuentro con el texto. Turner estudió cómo la performance puede contribuir en los sistemas rituales a mantener un orden establecido –ritos oficiales– y así mismo servir para parodiar, criticar o subvertir dicho orden –ritos de inversión.

Según Turner los conflictos sociales se estructuran como dramas, con fases delimitadas de ruptura, crisis, transición y resolución o separación, de manera similar a la estructura

tripartita clásica del teatro. Identificó en ellos una antiestructura liminal donde se hace posible la *communitas*, el sentimiento de solidaridad entre participantes que normalmente se encuentran separados por su estatus social, momentáneo y con potencial subversivo supeditado al carácter temporal del rito, que debe finalizar para reintegrar a los participantes a la estructura social imperante, a veces con un estatus distinto (1978:201-202). Las propuestas de Turner fueron retomadas por Schechner quien estableció puentes de comunicación entre las disciplinas sociales y los estudios teatrales. La relación de ambos dio como fruto obras como: *From Ritual to Theatre* (1982) y *The Anthropology of Performance* (1988) de Turner; y *Between Theater and Anthropology* (Schechner, 1985) publicadas en los años en los que los *performance studies* se sistematizaban como campo académico en Estados Unidos.

A raíz del giro hacia la acción performativa aparecen otras categorizaciones solapadas o en competencia con el término de ritual, como por ejemplo “festival”, que protagonizó la corriente anglosajona en la segunda mitad de la década de los años 80 del siglo XX. Para Manning (1982) el concepto de “celebración” reúne 4 características centrales: la celebración es performance, es entretenimiento, es pública y es participativa. El centro conceptual de los estudios transculturales que componen el difundido volumen coordinado por Manning es su ambigüedad paradójica, su significado como un texto socio-cultural, su rol en los procesos socio-políticos y su compleja relación con la modernidad y la jerarquía.

Falassi (1987) definió el festival como “una ocasión social, periódicamente cíclica, en la que a través de formas múltiples y de una serie de eventos coordinados, participan directa o indirectamente y en diferentes grados, todos los miembros de una comunidad, unidos por lazos étnicos, lingüísticos, religiosos, históricos y compartiendo una visión del mundo”. Inversión, intensificación, exceso y abstinencia son los puntos cardinales del comportamiento festivo para este autor. Tanto la función social como el significado simbólico del festival están estrechamente relacionados con una serie de valores palpables que la comunidad reconoce como esenciales para su ideología y visión del mundo, para su identidad social, su continuidad histórica y su supervivencia física, que es a fin de cuentas lo que el festival celebra. A partir de estas presunciones teóricas preliminares, el autor se dedicó a elaborar una morfología de los festivales que incluía sus unidades mínimas y sus posibles secuencias, siendo las primeras consideradas actos rituales en sí mismas cuyo significado va más allá de sus aspectos literales y explícitos. A continuación definió los distintos tipos de actos rituales que constituyen las unidades básicas del festival: de purificación, los de paso, de inversión, de exhibición, de consumo, los dramas rituales, los ritos de intercambio y los ritos de competición con momento catártico en los juegos.

I. Marco teórico metodológico

Mc Aloon (1984), en un volumen muy influyente que abarca la era de Turner, apuntó la teoría de la actuación y ofreció una descripción de la performance cultural. Definió la performance como “una ocasión en la cual como cultura o sociedad nos reflejamos y nos definimos, dramatizamos nuestros mitos e historia colectivos, nos presentamos como alternativas y eventualmente cambiamos en algunos aspectos mientras seguimos siendo los mismos en otros”. El énfasis comunitario en lo holístico, en la integración social, cultural, psicológica, es palpable. Tambiah (1985) delimitó el ritual como un sistema culturalmente construido de comunicación simbólica. Está constituido por secuencias ordenadas y pautadas de palabras y actos, a menudo expresadas por múltiples medios cuyo contenido y disposición se caracterizan por grados variables de formalidad.

En este trabajo se entiende la música no solamente como un conjunto de sonidos con significados sino como una manifestación que abarca textos, sonidos, historia, interacción humana y todas las dimensiones de valores y creencias. La música es más que el acompañamiento del rito dramático, es una parte central de la catarsis ritual. Incluso el silencio, los momentos contemplativos del ritual son frecuentemente los más poderosos, incluso éstos demuestran el poder de motivación de la música. Ésta es un medio a través del cual se desarrollan identidades individuales en relación a un grupo social y a un mundo cultural (Pedelty, 2004). La *catarsis* como concepto fue acuñado por Aristóteles, que utilizó el término para expresar el efecto peculiar que ejercía el drama griego sobre sus espectadores. En su Poética sostuvo que el drama tiende a purificar a los espectadores excitando artísticamente ciertas emociones que ocasionan el alivio de sus pasiones egoístas. Recientemente el dramaturgo Boal (1979) desarrolló en países latinoamericanos distintas técnicas para conseguir la participación de las audiencias en un teatro experimental. Entre estas dinámicas su objetivo fue romper relaciones de dominación a partir de experiencias personales, pero no catártico ya que considera la Poética de Aristóteles como Poética del Oprimido. Su propuesta se concibe como una preparación para la acción, para una realidad futura.

Para concluir, puede afirmarse que la extensión del concepto de rito se ha conseguido superando la esfera religiosa, el ámbito público o la sociedad de forma global y la esfera de la formalidad. El proceso de secularización en el pensamiento moderno/urbano y la acción política de los estados democráticos parecía abocar hacia una desaparición de los rituales. A partir de los años 70 empieza a extenderse la idea de que en las sociedades tradicionales o primitivas existe la presencia innegable de abundantes ritos y presumiblemente su desaparición en las sociedades modernas. Sin embargo el paso del tiempo ha negado esta predicción, detectando incluso procesos diametralmente contrarios a ella. De hecho el tema de la revitalización festiva en la era contemporánea es el otro eje teórico que articula esta

tesis doctoral y será tratado en el último apartado de este capítulo. A lo largo de la revisión realizada sobre las principales aportaciones al estudio del ritual se suceden los argumentos a favor y en contra de esta idea, mostrando que en el campo de las ciencias sociales sigue sin haber consenso acerca de la pervivencia o no de los rituales. En el fondo la evolución del término ritual responde también a las ideas acerca de las diferencias entre culturas tradicionales y contemporáneas; es decir, subyacen las ideas acerca de modernidad y postmodernidad y las consecuencias de éstas a nivel simbólico y de praxis social. Por eso se discute acerca de la aplicación del término en este tipo de contextos. Especialización, complejización, difuminación, des-fusión, fragmentación, liquidez...son los términos del campo semántico que acompaña, en cualquier caso, a las características de las sociedades contemporáneas.

A lo largo de esta investigación ha sido necesario tomar partido en este debate teórico, comprenderlo de una forma profunda para ser capaz de elegir y justificar un enfoque eficaz en su aplicación al fenómeno de expansión del son y el fandango jarocho. La vía ha sido seguir de forma detallada la evolución histórica del estudio de los rituales para seleccionar qué elementos de las mismas resultan válidos para este caso en particular. Tras analizar las distintas propuestas y categorías enunciadas desde las ciencias sociales esta investigación apoya la idea de que la categorización de un hecho simbólico como juego, fiesta, ritual, espectáculo o drama, depende más de una mirada que de una esencia. Las anteriores son categorías analíticas que priorizan unos elementos sobre otros y que pueden ser utilizadas conjuntamente según qué aspecto se quiera enfatizar (Del Campo Tejedor y Mandly, 2003). Es decir que en un mismo evento o actuación cultural pueden encontrarse elementos o características de varias de estas categorías, y que dependerá de lo que el observador quiera enfatizar al considerarlo como una u otra.

Relacionados con el son jarocho y el fandango, tienen lugar rituales religiosos, aunque en menor medida relacionados con el fenómeno de expansión. Otras actuaciones culturales pueden caracterizarse por su función de intensificación de identidades y activación de discursos legitimadores. También tienen lugar eventos que son parte de rituales seculares o de institución en términos de Moore y Myerhoff. Así mismo en este conjunto de actuaciones están presentes las características definidas por Manning, Mc Aloon y Tambiah. Retomando a Falassi y su morfología de actos rituales, es interesante analizar los fandangos como rituales de purificación por su potencialidad catártica, una cuestión que aunque aparece mencionada en varios autores trabajados no ha sido trabajada en profundidad por ninguno de ellos. Se acepta de forma general que la catarsis forma parte del proceso ritual pero no se desarrolla la importancia que puede llegar a tener en un fenómeno de pervivencia y resemantización como el que se analiza y las diferentes formas

I. Marco teórico metodológico

de alcanzar esta eficacia ritual en ellos. Sin embargo la categoría analítica de Falassi está demasiado ligada al concepto de comunidad en su sentido clásico. Este aspecto, relacionado con la territorialidad y la cosmovisión compartida, es superado en muchos eventos actuales donde el son jarocho tiene protagonismo, aunque sigue teniendo vigencia en otros. Por eso es relevante traer a colación la capacidad de los rituales de generar vínculos que superan barreras territoriales o de parentesco generando nuevas colectividades (Turner, 1967). Esta potencialidad está relacionada también con los rituales festivos entendidos como de intensificación, en cuanto al fomento de identidades corporativas o grupales, ya sean comunitarias en sentido clásico o no.

Por tanto la misma actuación cultural puede ser significada por sus intérpretes desde la devoción religiosa, desde la vinculación familiar, la pertenencia a colectivos grupales o asociaciones, la reafirmación de identidades culturales, la contemplación de una manifestación artística, el goce estético, simplemente como una afición (Jiménez de Madariaga, 2011) o incluso como una práctica de resistencia cultural. De hecho los rituales de rebelión han llevado a analistas como Kertzer (1988) a considerar el ritual como parte necesaria de todo movimiento político, lo que obliga a rechazar la equivalencia entre ritual y estabilidad. Esta característica de condensación de significados es particularmente relevante para el análisis que se propone en esta investigación, ya que la “interpretación de interpretaciones” de lo que significa el son jarocho y sus prácticas culturales muestra un amplio espectro de significados según los diversos actores que en ellos participan. La variedad de funciones que pueden detectarse en un mismo hecho festivo o celebración es muestra de la condensación de significados de los símbolos. Los símbolos principales que aparecen en estas actuaciones culturales son vírgenes o santos, logotipos de partidos políticos, indumentarias o comida... en cada una de las variantes según los distintos tipos de performance culturales, ya sean clasificados como rituales, fiestas, ceremonias o festivos.

El concepto de performance cultural que se adopta en esta investigación, frente al de ritual, sirve como categoría analítica para abarcar tanto a los rituales religiosos como a otro tipo de actos festivos creados recientemente pero que conviven con los primeros. La propuesta de esta investigación es profundizar en la consideración del fandango como ritual festivo, pero para incluir en dicho análisis otras actuaciones culturales relevantes en la actualidad se utiliza el concepto de performance. Los elementos que componen la performance, definidos por Alexander (2005) haciéndose eco de toda la tradición de este campo de estudios, son los siguientes: Los sistemas de representaciones colectivas, es decir, los patrones de significantes cuyos referentes son los mundos sociales, físicos, naturales y cosmológicos en los que viven los actores y sus audiencias. Estos mundos proveen los

símbolos de fondo para las actuaciones sociales, y algunos de ellos se convierten en los referentes para el guión de los textos de actuación. Las acciones performativas tienen una referencia manifiesta y una latente. Sus mensajes explícitos toman forma sobre estructuras de fondo de significado inmanente.

En segundo lugar los actores, que ponen en práctica estas representaciones y cuya relación con el texto depende de la catarsis en la proyección de las emociones que hace que un guión parezca para ellos subjetivamente importante. Los actores en estos dramas sociales pueden ser autoridades institucionales o rebeldes, activistas, líderes políticos, militantes en movimientos sociales, o ciudadanos comprometidos públicamente. Las motivaciones y los patrones de estos actores están afectadas profundamente, que no controladas, por los “directores”. En los dramas sociales, estos son organizadores, ideólogos, y líderes de acción colectiva.

En tercer lugar los observadores o la audiencia, que decodifican lo que los actores han codificado, y juzgan el adecuado desarrollo de la actuación. A través de encuentros conjurados, los dramas sociales crean efectos morales y emocionales. Sus audiencias experimentarán excitación y alegría si las tramas son romances o comedias, o pena y sufrimiento si son melodramas o tragedias. Si la narrativa formada es efectiva y si la performance de la trama es poderosa, la audiencia experimentará catarsis, lo que permite formar nuevos juicios morales y a su vez nuevas líneas de acción social para ser emprendidas. Para poder actuar un texto cultural ante una audiencia, los actores necesitan cosas mundanas materiales sobre las que hacer proyecciones –vestimenta, un lugar físico, medios para transmitir su actuación a la audiencia– y esto supone el cuarto elemento: los medios de producción simbólica. La actuación tiene una secuencia temporal, está coreografiada espacialmente y obedece a leyes artísticas que reflejan estas exigencias. El conjunto de estas leyes artísticas es lo que Alexander llama la “puesta en escena” y es el quinto elemento.

Por último, el poder social, que aunque constituye más un contexto que un elemento, afecta directamente al proceso de la performance. Además de la fuerza, hay otras técnicas familiares para dominar y exhibir el poder: la persuasión, el carisma, el hábito y las presentaciones de virtudes. Los celebrantes expresan valores compartidos a través del ritual no sugiriendo ni una concepción armónica ni estática de la comunidad. Extraídos de la vida colectiva y anclados en condiciones sociales y económicas, los rituales representan y refuerzan tanto la solidaridad como la discordia fundadas allí. El conflicto aparece tanto como la solidaridad (Beezley, Martin y French, 1994). El poder nunca es algo totalmente externo, algo que simplemente actúa sobre uno, también actúa a través de uno. Todos

I. Marco teórico metodológico

somos agentes activos de poder, a pesar de nuestros relativos privilegios o desposesiones. El poder no es solamente algo que dice no, sino el resultado de una lucha dialéctica y negociación entre varias fuerzas sociales y discursos relacionados. Los rituales musicales producen increíbles placeres estéticos, y al mismo tiempo funcionan como un sistema de reproducción ideológica. Los rituales musicales evocan los placeres comunitarios mientras que ocultan los terrores de la exclusión. Las culturas populares están llenas de contradicciones y a veces no es fácil distinguir dónde empieza el poder y dónde la resistencia. Hacer una lectura de los rituales como simples imposiciones ideológicas en un extremo, o como celebraciones comunitarias en el otros, es perder el punto. Los rituales del poder trascienden las ambigüedades de nuestras vidas profanas y cotidianas. Estas y otros rituales vitales son experiencias con grandes contradicciones y ambivalencias, placer y dolor, éxtasis y terror, incorporación y exclusión (Pedelty, 2004).

En cualquier tipo de performance puede darse la fragmentación de sus elementos o bien la fusión de los mismos. Esta última situación consigue recuperar temporalmente al rito –independientemente de su motivación religiosa o secular– ya que permite alcanzar la eficacia simbólica o ritual del evento en particular. Por tanto en todas las actuaciones culturales –eventos festivos como los analizados en esta investigación o de otro tipo– se puede o no alcanzar la eficacia ritual o simbólica. En el caso particular de los fandangos se considera que el éxito performativo se materializa, por un lado, en la experiencia extática y de catarsis purificadora. Dicha experiencia también ha sido nombrada por distintos autores (Pérez Montfort, 1990; García de León, 2006:39; Barahona Landoño, 2013:301-304) y repetida por los músicos, cantadores y bailadores que han colaborado en esta investigación. Por otro lado, la intensificación de identidades aparece como otra de las funciones primordiales que puede alcanzarse tanto en los fandangos como en otros eventos analizados a lo largo de esta investigación.

Siguiendo a Alexander (2005) en las sociedades que él califica como postmodernas la frecuente fragmentación de los elementos que componen la performance o actuación cultural dificultan el que éstas alcancen su eficacia simbólica. Sin embargo la fusión de sus elementos, según este autor, es más accesible en sociedades tradicionales. Sin embargo lo que Alexander considera sociedades postmodernas y tradicionales existen actualmente de forma paralela, simultánea y en ocasiones en el mismo suelo nacional. Por tanto las sociedades tradicionales y las modernas o postmodernas no son tipos que se suceden de forma lineal o como estadios evolutivos. La des-fusión o fragmentación de elementos y la dificultad para alcanzar la eficacia simbólica o ritual de una determinada actuación cultural puede relacionarse con el “concepto de simulacro” de las sociedades actuales (Baudrillard, 1978). En él la conexión del ritual con un cuerpo de creencias sistemáticas y legitimadoras

se desdibuja, apareciendo múltiples exégesis, anudadas exclusivamente en torno al consenso sobre las prácticas. En este contexto el viejo concepto de “comunidad” pierde su sentido, pero sigue identificándose en ellos potencialmente a la *communitas* (Homobono, 2011).

La propuesta teórico-analítica expuesta es útil para analizar las distintas prácticas donde el son jarocho tiene protagonismo en la actualidad, tanto las prácticas rituales vigentes en sentido clásico del término como las nuevas actuaciones culturales. De esta forma se trasciende el debate centrado en la posibilidad de considerarlas como prácticas ritualizadas características de sociedades modernas. La fusión de todos los elementos constitutivos descritos permite, en cualquier caso, la recuperación temporal del ritual, es decir, alcanzar su eficacia o en términos de Alexander conseguir una actuación exitosa. Y al mismo tiempo con este análisis se incorporan las relaciones con el sistema social global en el que se insertan las performances culturales evitando fijar la atención exclusivamente sobre los elementos analizables dentro de la misma *performance*, sus símbolos y significados, haciéndolos aparecer como contextos aislados a una estructura social mayor.

Concluyendo, la propuesta teórico metodológica de este trabajo para abordar el tema es prestar atención a las categorías de los propios actores en la definición de los significados de los distintos eventos enunciados como unidades de análisis: como fiesta, ritual, afición, goce estético, resistencia cultural...; adentrarse en la función cumplida en cada uno de ellos –construcción de identidades, búsqueda de experiencias comunitarias en la modernidad fragmentada, perpetuación social del grupo– y descubrir los distintos discursos que legitiman las actuaciones culturales. Este planteamiento se hace eco de la línea más consolidada en el estudio de eventos públicos, ceremonias y fiestas: la descripción densa de los mismos, el significado de sus símbolos y la interpretación de las funciones sociales que cumplen. Al mismo tiempo, se propone la combinación de lo anterior con una atención a la praxis analizando los elementos performativos definidos por Alexander. Aunque sin secundar la visión evolucionista de su tipología de rituales en relación al desarrollo histórico, se considera que la atención a la práctica que propone permite relacionar la agencia individual con la estructura social y ocuparse del tema de la efectividad ritual, el éxito de la acción performativa, o en sus términos, la fusión de sus elementos.

Todo esto para conseguir un conocimiento profundo acerca del fenómeno de expansión del son jarocho, de los distintos significados de las acciones performativas, qué es lo que se está expandiendo y qué es lo que ha perdido vigor, cuáles son las nuevas prácticas y cuáles antiguas se mantienen o se transforman –religiosas, secularizadas, ocio, entretenimiento, búsqueda de raíces, resistencia cultural–, los distintos discursos legitimados, los conflictos

sociales reflejados en ellos y las relaciones de poder. Aunque la investigación tiene el objetivo de considerar la evolución histórica del son jarocho y la evolución de las acciones performativas relacionadas con el género desde su origen, se centra en el momento actual y en su historia más inmediata, por ser un estudio de carácter etnográfico.

I. 3. 3 LA FIESTA Y SU REVITALIZACIÓN EN LA POSTMODERNIDAD

Tras el análisis de las distintas teorías que se han desarrollado para el estudio, no solo de los rituales, sino también de las ceremonias, los festivales y otras performances culturales, este capítulo teórico tiene una tercera sección dedicada al concepto de fiesta y a su revitalización en la modernidad. Éste es el amplio marco donde se contextualiza el fenómeno objeto de estudio de esta investigación. En la disciplina antropológica el concepto de ritual ha tenido mucha relevancia para el estudio de la fiesta ya que en el interior de todo programa festivo opera un rito, por muy difuminado que esté. Se han consolidado líneas de investigación que han subrayado sus funciones como fenómeno de cohesión de la comunidad. Por otra parte también se ha estudiado el ritual festivo como elemento activador de identidades locales, línea que se problematizó posteriormente al hilo de las realidades emergentes vinculadas al acelerado proceso de globalización de fin de siglo (Ariño y García, 2006).

Ariño (1996:7) definió la fiesta como un fenómeno colectivo de gran complejidad, momento dialéctico en relación con la vida cotidiana y transgresión paradójica del orden social y su racionalidad productiva. Mediante ella se expresa y afirma una dimensión clave de la existencia comunitaria que pone en juego registros de la vida social: tiempo sin tiempo, sustraído a la duración, suspendido en el éxtasis gozoso de la plenitud, extraordinaria a la par que cíclica y repetitiva, institución que genera espontaneidad, lúdica y autojustificante pero también sacralidad. En el tiempo de fiesta se practica intensamente la sociabilidad, se fomenta la vivencia de un vínculo más allá de las jerarquías sociales expresado mediante una densa proliferación simbólica y ritual. Es acción colectiva con sujetos celebrantes y objetos celebrados, más o menos borrosos según los contextos. Es acción simbólico-ritual con la capacidad de evocar y afirmar una realidad inaccesible a la descripción directa que solo puede enunciarse gracias al juego de ritos y de símbolos.

Por tanto la fiesta es un espacio de múltiples aristas en el que se entrelazan lo lúdico y lo sagrado; lo poético y lo comercial; lo religioso con lo mítico; lo profano con las cosmovisiones. La fiesta es un todo con lo ritual, pero también con el juego, la danza, lo teatral, la feria, la comida, la ceremonia, la diversión, la economía, las relaciones de poder y el trabajo. El calendario desde el que los sujetos estructuran sus tiempos y espacios

colectivos e individuales está formado por fiestas religiosas, cívicas, familiares y laborales. Constituyen sistemas hermenéuticos que responden a cosmovisiones y a expectativas, así como lenitivos y opios culturales. Bajtín (1974) definió la fiesta como la ocasión para penetrar, temporalmente, en el reino utópico de la universalidad, la libertad, la igualdad y la abundancia. Siempre mantienen una relación profunda con el tiempo y están ligadas a periodos de crisis o de trastorno, la muerte y la resurrección, las sucesiones y la renovación. Los principales enfoques teóricos en el estudio de la fiesta enfatizan alguno de los rasgos que componen el complejo festivo: el ritual y lo sagrado; los aspectos transgresores; la dimensión económica; las relaciones de poder; la configuración de identidades, la densificación de relaciones y como constituyentes de comunidad. Estos enfoques se entrecruzan y se deducen de ellos dos ejes principales: la fiesta como ruptura o continuidad de la vida cotidiana; o la fiesta como evasión de la confrontación o como parte de la revuelta social (Sevilla y Portal, 2005).

El estudio de la fiesta ha estado intensamente ligado a la religiosidad, analizados como dos conjuntos culturales que revelan una estructura elemental análoga que se puede sobreponer, por tratarse en muchas ocasiones de vivencias rituales y grupales con fines trascendentales. Se dan componentes de su estructura compleja comunes a ambos conjuntos facilitando que gran parte de los aspectos de la religiosidad de un pueblo o región queden al descubierto en el estudio de sus fiestas (Vargas Montero, 2007). De hecho en la literatura antropológica es frecuente el uso indistinto de “lo ritual” y “lo festivo”, sin embargo el ritual forma parte de la fiesta pero no la agota. El vínculo estrecho entre ambos eventos radica en una de las funciones sociales del ritual: permite que los grupos sociales puedan reelaborar su sentido del tiempo y el espacio, que asuman nuevas etapas y situaciones, que puedan transitar por sus ciclos anuales y por la historia. La fiesta incorpora al ritual y acentúa dicha función, transformándose en uno de los mecanismos más importantes para la construcción social del tiempo (Nieto, 2001).

La fiesta es la forma privilegiada de conmemorar, recordar, abrir y cerrar etapas. Por eso las fiestas forman sistemas observables en los calendarios festivos. Pero no todas las fiestas son cíclicas ni se integran en un sistema, en la ciudad hay fiestas ocasionales pero también en los ámbitos rurales, como por ejemplo los fandangos antiguos descritos por informantes que eran celebrados por el simple gusto de divertirse cuando aún no había música reproducida por medios electrónicos. La ciudad no inauguró la posibilidad de celebrar sin conmemorar, como declaran Sevilla y Portal (2005), sino que la acentuó, fiestas privadas que no atienden a fechas establecidas en el calendario pero con cierta periodicidad ya que se realizan los fines de semana y por tanto estructuran también el tiempo y espacio colectivo e individual. La diferencia fundamental es que en las

I. Marco teórico metodológico

conmemoraciones se revive el pasado y en las segundas se vive el presente. Por otro lado las autoras Sevilla y Portal (2005) definen la reunión como una forma para el intercambio de opiniones o actividades con sociabilidad, pero no toda reunión es una fiesta. Continúa el debate y las diferentes posturas acerca de si los actos conmemorativos, las formas de regocijo social de la actualidad como espectáculos, deportes, festivales o desfiles pueden ser considerados como fiestas.

La fiesta es un acontecimiento social que establece una diferenciación entre la vida cotidiana y el tiempo festivo, aunque este último presente también una normatividad. Es una forma socialmente establecida de transfiguración y a veces de transgresión del orden social, por lo que suele ser un espacio de liberación de tensiones, represiones, frustraciones... La fiesta abre un lugar especial al gozo, el juego, la fantasía y la expresión estética. Constituye además un hecho de carácter universal que genera su propio sistema simbólico. En la fiesta se da una conjunción de prácticas y de códigos verbales y no verbales. La fiesta es el contexto, es el espacio donde se realiza el conjunto de prácticas culturales antes mencionadas, donde se expresan “antiguas herencias que remiten a las necesidades y pulsiones más arraigadas: la supervivencia colectiva regulada por los ciclos naturales y la reproducción bajo los dos rostros antagonistas de la sexualidad y la muerte” (Sevilla y Portal, 2005: 353).

El objeto de estudio de la investigación es precisamente el fenómeno de expansión actual del son jarocho, género clasificado como de música tradicional y asociado directamente a su celebración festiva por antonomasia: el fandango. Pero no es un fenómeno o excepcional, sino que se han detectado otros similares pero de distinto alcance y ubicación, como son la revitalizaciones de las fiestas en Europa y Estados Unidos.

A principios de la década de los años 80 del siglo XX, en la introducción a la obra compiladora de Manning (1982), éste afirma que la fluorescencia de la celebración en las sociedades contemporáneas es verdaderamente algo llamativo. Tanto a lo largo de naciones industrializadas como en desarrollo, este autor detectaba que se estaban creando nuevas celebraciones y reviviendo antiguas en una escala sin precedentes. En la actualidad, caracterizada por movimientos, redes, hibridaciones, mediaciones y consumos, pudiera parecer fuera de lugar plantear una reflexión sobre fiestas como objeto de estudio antropológico. Sin embargo en tiempos “globales” las fiestas ancladas en las tradiciones “locales” no solo perviven sino que se revitalizan. Replantear la fiesta resulta necesario para explicar la pervivencia y generalización de esta práctica colectiva en el presente. Superadas las concepciones decimonónicas folcloristas y románticas, el estudio de las fiestas se ha sustentado en diferentes perspectivas teóricas: enfatizar la capacidad de

estructurar tiempos, espacios y actividades; mostrar su eficacia simbólica en la configuración de identidades culturales; subrayar su acción integradora, socializadora y de representación de la *communitas*; o resaltar la ritualización cíclica que ofrece impresión de perdurabilidad social (Jiménez de Madariga, 2011). A partir de las transformaciones de las fiestas en las sociedades contemporáneas surgen nuevas realidades como fenómenos de folclorización y otros procesos de comercialización. Pero también la revitalización de festividades a punto de perecer y el surgimiento de nuevas modalidades festivas, uno de los puntos de partida de esta investigación.

El estudio de la fiesta no es un tema agotado, ya que es un hecho social total y como tal siempre servirá como indicador de las transformaciones acaecidas en una realidad cambiante (Ariño y García, 2006). Las fiestas y festivales tradicionales constituyen simbólicamente un medio de recordar los orígenes –ya sean míticos o históricos– de una comunidad de hombres. Son ocasiones en las que la identidad cultural y nacional puede ser confirmada, y reafirmados los sentimientos de autoconsciencia y la participación en experiencias comunes (Mertraux, 1976). Los celebrantes son devueltos tras los rituales festivos a una sociedad más amplia, esta vez con recursos culturales que podrán usar ya sea para resistir influencias externas o alternativamente, para negociar y competir por los beneficios de los intereses locales.

Aunque Falassi (1987) señaló que la ambivalencia codificada del festival podía indicar un factor principal de la imprevista obsolescencia del mismo, se ha comprobado empíricamente que fiesta y modernidad no son incompatibles. De hecho en las últimas décadas del siglo XX otros autores han identificado procesos de consolidación y crecimiento de grandes fiestas, procesos de recuperación de festividades moribundas o desaparecidas y creación *ex novo* de nuevas formas de festejar (Velasco Maíllo, 1990) relacionada con la efervescencia de identidades colectivas a distinto nivel. Es paradigmática la obra de Boissevain (1992; 1999) y su análisis del caso europeo y de las circunstancias históricas que provocaron el declive las fiestas a finales del siglo XIX y principios del XX. Argumenta este autor que entre las causas que pueden explicar la revitalización detectada a partir de la década de los años 70 del siglo XX están las relacionadas con la migración, la desconfesionalización, la democratización y el turismo (Boissevain, 1999:58). Por ejemplo, en España, tuvo lugar una de las experiencias más ricas en el campo de la producción musical de tradición oral en la transición española hacia el modelo democrático favorecido por el modelo de político de autonomías que impulsó todo tipo de expresión popular para consolidar el modelo basado en identidades regionales. Al mismo tiempo fue una etapa de libertad expresiva tras la dictadura que contribuyó a esta situación (García Jiménez, 2011.322-324).

I. Marco teórico metodológico

Manning afirmó de forma rotunda (1982:8) que las celebraciones municipales eran el tipo de festival más extendido y familiar de Norte América. Según él estos eventos generaban un interés intenso entre los ciudadanos locales, reclutando la participación activa de un vasto número de ellos y el apoyo activo de la mayoría del resto. También es interesante para esta investigación la observación que hace el autor acerca de la proliferación en áreas urbanas de seguidores de la música *country* que conservaban “sentimientos de pueblo pequeño”. Es parte de los objetivos de esta investigación revisar en profundidad los acontecimientos históricos de México en el siglo XX que ayudarán a explicar, tras la fase de formación del género y la fiesta, el periodo de decadencia ocurrido durante la década de los años 50 y 60 del siglo XX, para vivir el posterior inicio de su revitalización a partir de la década de los años 80.

Boissevain señaló para el caso europeo (1999:59) que el cuestionamiento de los valores de la modernidad y el crecimiento económico desenfrenado, consecuencia de la industrialización, son aspectos explicativos relevantes de la tendencia de revitalización de festividades antiguas. Estas ideas son también parte de la hipótesis de partida de esta investigación, como una tendencia que también pueda ser confirmada en el caso de la expansión del son y el fandango jarocho. Como consecuencia de lo anterior se produce una revalorización de los “tradicionales” estilos de vida, incluyendo los rituales asociados con ellos, redescubriéndose e idealizándose, asociados a la comida orgánica o ecológica y al interés en el medio ambiente.

De nuevo en este caso se entrecruzan ideas asociadas a la postmodernidad y las consecuencias que sus características puedan tener sobre distintos fenómenos como el que se analiza en estas páginas, aunque la penetración de la modernidad no es semejante en todos los países ni en todas las regiones, al igual que tampoco lo serán sus consecuencias. Manning (1982) afirma que por todo Norte América los antiguos valores han perdido mucha de su credibilidad y fuerza, y los nuevos todavía tienen que ser legitimados. La creciente implicación del Estado en Europa en el suministro de una “red de seguridad” para sus ciudadanos ha significado, según algunos autores, que las personas se han vuelto menos dependientes unos de otros, y que esto ha provocado el aislamiento. Cada vez más personas buscan las celebraciones comunitarias para atenuar la alienación (Boissevain, 1999). Es preciso valorar hasta qué punto esta afirmación es válida en el caso del estado mexicano y la existencia o no de esta llamada “red de seguridad estatal” y la ausencia de dependencia entre las personas. En la misma línea otros autores afirman que la actitud previa de resignación ante un mundo que se derrumba deja paso a la evidencia de que múltiples festividades tradicionales entran en expansión (Ariño y García, 2006).

Otro de los factores que contribuyen a explicar otros fenómenos de expansión de antiguas fiestas populares es la explosión de los medios de comunicación que ha acompañado al crecimiento de la alfabetización y la extensión de la televisión (Boissevain, 1999). El papel de los medios de comunicación en la expansión del son jarocho es un aspecto que pretende ser sondeado en esta investigación desde los antecedentes del fenómeno de expansión y que forma parte de una de las características del mismo desde la primera mitad del siglo XX. En particular la aparición del cine y de la radio jugó un rol central en la conformación de estereotipos nacionales alrededor de las manifestaciones de corte popular tras la Revolución Mexicana que ha sido estudiado en algunos trabajos de (Pérez Montfort, 2007a). El papel de la radio, aunque ha sido tratado con menor profundidad, está presente en el trabajo de Ramírez Romero (2004) sobre la presencia de Radio Educación en el que fue modelo para posteriores festivales de son jarocho, el Encuentro de Jaraneros de Tlacotalpan. Pero también en la tesis de Meléndez Fuentes (2005) acerca de los programas dedicados al son jarocho en Veracruz.

Los cambios en las relaciones de poder también han tenido consecuencias inmediatas en las celebraciones públicas ya que la mayoría de ellas también tienen dimensiones políticas: mayores fondos, mayor difusión de los medios y más subvenciones para investigarlas. El factor del turismo de masas, característico de las tres últimas décadas ha sido valorado por muchos autores (Jiménez de Madariaga, 2011; Boissevain, 1999) aunque es conveniente analizar los casos concretos de cada país. El turismo es susceptible de actuar como un poderoso agente de transformación de la fiesta, complejizando el sujeto celebrante, contribuyendo a transformar el objeto celebrado, creando en ocasiones tensiones entre los agentes implicados en el ritual. El crecimiento del turismo sería impensable sin el proceso de espectacularización de unas fiestas cada vez más mediatizadas. En el caso del son y el fandango jarocho son paradigmáticas las transformaciones que ha sufrido en los últimos años la celebración de la fiesta en honor a la Virgen de la Candelaria en Tlacotalpan, Veracruz. En su masificación, promoción turística y espectacularización de los actos principales que componen el programa festivo de 15 días, pueden observarse rasgos como las tensiones entre los distintos colectivos que participan en la fiesta.

Se plantean así problemas esenciales como el que afecta al sujeto social de la fiesta en la modernidad, donde se hace inviable la “fiesta de todos” ya que es necesario la emergencia de expertos y políticas cuya programación y gestión garantice la “fiesta para todos” (Velasco Maíllo, Cruces Villalobos y Díaz de Rada, 1996). Estos procesos de revitalización conllevan un mayor protagonismo de los aspectos profanos, lúdicos sociables, de agentes laicos y de la democratización organizativa en detrimento de los tradicionales agentes para el ritual festivo –cofradías, ayuntamientos, mayordomías– y de

I. Marco teórico metodológico

los aspectos religiosos y rituales, tanto en sus dimensiones litúrgicas como populares e incluso en sus derivas política o civil, cuestionando en la modernidad tardía el indisoluble binomio de fiestas populares y dimensiones religiosas, ya no imprescindible (Homobono, 2011).

Turismo y medios de comunicación obligan a plantear el nuevo papel de la tradición en la modernidad avanzada: la conversión de la misma en patrimonio cultural, lo que implica a la política y a la gestión cultural. Aunque no es un tema que vaya a ser desarrollado en esta investigación, sí es pertinente al menos señalar que la fiesta es susceptible de convertirse en “condensador patrimonial y recurso turístico” (Ariño y García, 2006). La reconversión de la fiesta en patrimonio certifica que la tradición ha muerto como mecanismo estructurado del mundo, mientras que el discurso sobre la tradición legitima la vitalidad –y la eficacia– del ritual.

Lo que se ha denominado en páginas anteriores como el giro performativo en las teorías de estudio de rituales, está también acompañado por un viraje epistemológico coetáneo en el estudio de las fiestas ligado a las transformaciones experimentadas por la fiesta en condiciones de globalización o modernidad avanzada (Ariño y García, 2006:17). Estas metamorfosis afectan a la cronología festiva, a su sintaxis, a su semántica –objeto celebrado– y a su lógica social –sujeto celebrante. Explorar estas transformaciones en el caso de la expansión del son jarocho y el fandango son objetivos centrales en esta investigación.

En las grandes ciudades se da la proliferación de eventos masivos de carácter más o menos festivos: conmemoraciones, ferias, festivales...con injerencia de diferentes grados de los medios de comunicación masiva y el fenómeno de espectacularización de la fiesta. En el caso particular de las ciudades, en su proceso de crecimiento que implica expansión territorial e incorporación de poblaciones antes rurales, algunas fiestas han desaparecido en su fórmula original –como los carnavales–, otras han nacido como nuevas expresiones –ferias productivas–, y otras han sintetizado creencias pasadas adecuándolas a la situación actual –como las fiestas patronales, caso particularmente relevante para este estudio. Esta capacidad de adecuación y refuncionalización de las fiestas permite considerarlas como eventos de larga duración histórica, como procesos de creación cultural urbana (Sevilla y Portal, 2005).

Esta variedad de manifestaciones recreativas, que no puede atribuirse exclusivamente a las grandes ciudades expresando la falta de operatividad del binomio campo/ciudad, ha producido un desdibujamiento de lo que constituye la fiesta (Velasco Maíllo, 1990), que puede llevar a la consideración de que todas las manifestaciones de regocijo social pueden

ser consideradas como fiesta y en opinión de algunos autores (Sevilla y Portal, 2005) a la disolución del concepto. Según Escalera Reyes (1996) una fiesta es una manifestación sociocultural compleja que incluye rituales y diversión, pero además implica más dimensiones y funciones en relación con la colectividad que las celebra y protagoniza. No todo ritual, no toda acción simbólica es una fiesta, no todo festejo es festivo, no toda ocasión para diversión puede ser analizada con el concepto de fiesta.

La fiesta en la modernidad sufre un proceso de descontextualización espaciotemporal o de desanclaje local (Gil Calvo, 1996). Las fiestas locales se diluyen en contextos cada vez más amplios tendiendo a urbanizarse primero y a universalizarse después, rasgo perceptible también en el caso del fandango y son jarocho, hasta pasar de un origen localista y localizado a un destino final crecientemente cosmopolita, globalizado y multimediático. Esta disolución puede asociarse al desanclaje o desencantamiento de (Giddens, 1993) consecuencia de la modernidad. Algunos autores han utilizado el concepto de simulacro festivo para referirse a lugares públicos que la ciudad creó y que ofertan la “esencia de la fiesta”: el disfrute colectivo de la música y el baile acompañado del consumo de estimulantes (Margulius, 1994). Sin embargo por las connotaciones peyorativas que tiene el término de simulacro y por lo nostálgico y produce más opacidades que luz sobre nuevas festividades. Éstas pueden o no contener aspectos de lo festivo, y puede alcanzarse en ellas o no eficacia ritual o simbólica, pero no por defecto los tipos pueden clasificarse como unos u otros.

El estudio de las festividades urbanas ha servido también para analizar las transformaciones en la lógica temporal de la fiesta moderna, ya que ésta no ha perdido su carácter organizador del tiempo, pero la lógica de la modernidad ha transformado la secuencia interna. En términos de Boissevain (1999:60), el ritmo de un gran número de celebraciones tradicionales está cambiando y ya no están ligadas al ciclo productivo agrario sino a una cuestión de conveniencia, dirigidas al nuevo ciclo de descanso laboral del régimen industrial. Esto es particularmente patente en los fandangos jarochos que se celebran en las ciudades mexicanas, donde lejos de estar sujetos a celebraciones patronales relacionadas con la población o ritos de paso o propiciatorios, tienen lugar los fines de semana respondiendo a las lógicas del trabajo en sociedades capitalistas. Los nuevos eventos festivos rompen con la temporalidad cíclica del calendario tradicional y en consonancia con el cambio de sus agentes resultado necesario revisar la lectura de la fiesta exclusivamente como indicador de una identidad comunitaria (Homobono, 2011) como se ha dicho en más arriba respecto del ritual en general, y ampliar su visión como generadora de nuevas colectividades.

I. Marco teórico metodológico

En definitiva, aparecen nuevas formas de creación de *communitas*, fruto de la revitalización y de la redefinición de lo local, tanto en la ruralidad como en el ámbito urbano (Homobono, 2011). Están ligadas a la eclosión de las políticas de identidad en una segunda etapa de los estados-nación caracterizada por una disolución del concepto mismo de estado nación en su acepción unívoca, justificándose en el multiculturalismo y en la aceptación de la diferencia y de la alteridad. En condiciones de modernidad avanzada suponen un factor creador de nuevas ritualidades. La música heredada –igual que en otros campos– se reproduce en contextos visiblemente transformados, los rituales que acogían estas expresiones son radicalmente distintos, las situaciones sociales y la relación institucional novedosas (García Jiménez, 2011:324).

Si en el pasado la tradición y la ruralidad constituyeron sólidos anclajes de identidades de sentimientos de pertenencia, estas condiciones se debilitan y se diluyen en el contexto de la modernidad. De nuevo aparecen sustantivos como liquidez, fragmentación y deslocalización (Bauman, 2003; 2006) en oposición a la solidez y perduración que se identifica con épocas anteriores. Aunque si la tradición parece haber perdido buena parte de su potencial como herencia del pasado y como autoridad estructuradora y vinculante de la vida social al menos en determinados contextos profundamente urbanizados, el recurso a la misma y a su discurso legitima prácticas culturales obsoletas como dispositivos identitarios a través de la eficacia del ritual festivo y del potencial de la sociabilidad del que es portador (Ariño y García, 2006). Esto es particularmente palpable en el caso de la expansión del son jarocho y el fandango, donde los discursos acerca de la “recuperación de la tradición” y el potencial rol de ésta en la conformación de identidades regionales que proveen herramientas de resistencia a invasiones culturales es más que frecuente y explícito. Al mismo tiempo se destaca el potencial de “comunitarismo” de la fiesta del fandango jarocho, especialmente valorado por los nuevos adscritos a este género y a su fiesta.

En cualquier caso, actualmente las identidades colectivas ya no pueden ser vistas como predeterminadas, fruto de la herencia y de la memoria; sino más bien como construcciones que se rehacen en cada coyuntura. En un proceso continuo de reconstrucción, de síntesis de la memoria colectiva, de un universo simbólico y de un sistema de significación que ya solo en parte tiene origen en los lazos con la tradición y con el pasado, ambas variables están sometidas a innovaciones y/o reinenciones en su adaptación a las variables socioculturales del presente (Homobono, 2011). Este tipo de procesos de construcción identitaria es el que permite explicar la reciente adherencia de personas a las prácticas asociadas con el son jarocho y al fandango de distintos orígenes geográficos y clases sociales, muy diferentes a los que protagonizaron el origen del género musical y dancístico.

Los procesos de desterritorialización deshacen la estrecha asociación entre un territorio local, una comunidad netamente definida y la tradición vinculada a ambos, en beneficio de la penetración de influencias culturales exóticas (Ariño y García, 2006). A nivel local ya no existe una cultura única y compartida, porque se ha multiplicado la pluralidad de los estilos de vida y las subculturas de este ámbito no son homogéneas ni monolíticas, sino frágiles, flexibles, inciertas y fragmentarias. Produciéndose una promoción generalizada de fiestas de nuevo cuño, recuperadas o reinventadas que se sitúan entre el espectáculo de masas y la mercantilización, el patrimonio cultural las reinventiones identitarias, el discurso autóctono y sus hibridaciones interculturales con lo foráneo, capaces de diseñar espacios y tiempos en los que se concilian tradición y modernidad, autoctonía y turistización, e incluso híbridas formas translocales.

Finalmente todo esto es posible porque la fiesta, dotada de potencial performativo, puede servir para revitalizar formas socioculturales en declive; pero también como marco de emergencia de nuevos grupos de referencia capaces de emitir discursos de pertenencia común a un territorio local a pesar de los dispares orígenes de sus participantes.

*Por fumar la mariguana
me correteó una patrulla
me subí por una rama
me bajé sin hacer bulla.
Si a tí te gusta mi hermana,
a mí me gusta la tuya.*

Además de contribuir a recrear una identidad local síntesis de la tradición autóctona, del ajuste exigido por los cambios en la introducción generalizada de inmigrantes y turistas, porque: “Las celebraciones públicas, festivas y rituales familiares proporcionan un medio bien documentado para hacer frente a la tensión causada por la incertidumbre que provoca el cambio” (Boissevain, 2005:218). A modo de conclusión es pertinente resaltar como un factor determinante en la actual expansión del son y el fandango jarocho, tanto en la República Mexicana como fuera de sus fronteras, que a medida que se debilitan las tradiciones y se desencadena el mundo de la modernidad globalizada se produce una búsqueda de sentido mediante la actualización de identidades de tipo local. Se reafirman sentimientos de pertenencia y se reconstruyen identidades comunitarias, procesos que sirven como despliegue táctico local frente a la irrupción de valores y referentes globales. A esto se le suma la confluencia de intereses entre quienes emigraron a las ciudades, sus descendientes y los nuevos residentes neorurales que incentivan los sentimientos de pertenencia y participación en las sociedades locales de origen o de acogida. Son agentes

I. Marco teórico metodológico

capaces de suscitar revitalizaciones de festividades decadentes en aquellas o de recomponerlas en estas como discursos de etnicidad. Las nuevas fiestas son capaces de expresar una nueva gama de identidades heterogéneas. Sin embargo al mismo tiempo se revelará cómo siguen persistiendo en México realidades rurales y muy ligadas a la lógica de la tradición en este juego dialéctico de cambios culturales y continuidades que no es homogéneo en cuanto al fenómeno de expansión y revitalización del son jarocho y el fandango.

Esta investigación está dedicada a las transformaciones acaecidas en las fiestas en la actualidad, tomando como caso protagonista las experimentadas alrededor de lo que se ha denominado “son jarocho tradicional” y la fiesta del fandango. Las teorías del estudio de los rituales son eficaces para analizar ritos en sentido clásico del término. Pero también para comprender nuevas prácticas, ritualizadas en distinto grado, que a pesar de que apelan a la recreación de la “tradición”, seleccionan ciertos rasgos para articular un novedoso discurso sustentado en nuevos valores. Esto es posible gracias a la capacidad de la fiesta del fandango, que como ritual festivo permite la encarnación de significados a pesar de que éstos se transformen. Pero además la otra hipótesis de este trabajo es que su dimensión multisensorial y participativa acentúa su potencialidad catártica, lo que permite la pérdida de individualidad en favor de la adquisición de una personalidad colectiva. Así mismo en el éxito relativo del movimiento de revitalización alrededor del “son jarocho tradicional” ha jugado un papel central el proceso de modernización e industrialización vivido en México desde los años 40 hasta los 70 del siglo XX, provocando un intenso sentimiento de nostalgia y de búsqueda de un mundo perdido que ya no existe pero que se pretende recrear.

Por tanto el objetivo principal que se persigue en este trabajo es observar y describir los diferentes eventos que actualmente reciben la denominación de “fandango jarocho” y analizar en ellos las transformaciones que han sufrido en el pasado reciente. Pero además analizar con los mismos instrumentos teórico-analíticos 2 tipos de actuaciones culturales protagonistas en el fenómeno de revitalización: los festivales y los conciertos. A modo de preámbulo para la consecución de los mismos se ha proporcionado el desarrollo histórico del concepto de ritual, caracterizado por su amplitud semántica y de los contextos en los que se ha aplicado. Este proceso ha desembocado en los estudios de performance, los cuales permiten considerar a la fiesta como un ritual festivo. Así mismo a los ritos como parte del concepto de performance pero sin agotarlo, incluyendo en este mismo paradigma analítico otros eventos vigentes en la actualidad. La definición de las categorías de fandango, festival y concierto permiten la comprensión del análisis propuesto en las páginas siguientes.

II.

EL SON... ¿JAROCHO? REGIÓN E HISTORIA

Para comprender el fenómeno de revitalización del género y su fiesta, es necesario revisar la historia de su evolución y las distintas transformaciones que han sufrido, tanto formalmente como en cuanto a su significación. Sin embargo a medida que se profundiza en este devenir, con la intención de dirigir finalmente la mirada hacia la situación actual, se convierte en algo indispensable el conocimiento acerca del territorio donde se han desarrollado, sus sistemas ecológicos y las principales actividades productivas desarrolladas. Estos factores están en relación directa con elementos culturales así como étnicos, y por tanto el conocimiento de sus transformaciones a lo largo de la historia contribuye a explicar la evolución de la música de jaranas y el fandango. Las manifestaciones musicales no se consideran en este trabajo de forma aislada, sino que adquieren su significado tras ponerlas en relación con la descripción etnográfica. Las tradiciones musicales no son una realidad sin historia, el pueblo ha bailado y cantado siempre, ha creado nuevas formas, ha cambiado y conservado otras. La vida social y económica, los movimientos poblacionales, la mentalidad y la cultura de cada momento inciden configurando un paisaje de tradiciones hecho de distintos substratos, mezclas y superposiciones (Fernández Manzano, 1988:109)

Esta afirmación queda patente en la revisión acerca de la música de jaranas durante los siglos XVIII y XIX que se presenta a continuación. Gracias al trabajo de rigurosos investigadores pueden conocerse distintos tipos de fuentes documentales que acreditan la existencia de los sones de arpa y jarana desde estas tempranas fechas. De forma coherente con la transformación de las mentalidades y los valores asociados a esta música y a su fiesta, evolucionan así mismo el tipo de fuentes gracias a las que se construye su historia. Del análisis de las mismas se pretende extraer un enfoque que preste especial atención a las transformaciones de las actuaciones performativas donde los sones fueron protagonistas.

Posteriormente en estas páginas se hace un recorrido por la historia del son jarocho y el fandango en el siglo XX, concretamente a partir del final del periodo revolucionario mexicano, es decir, desde la segunda década hasta los años 80. En esta etapa se producen hitos que marcan una nueva fase en el desarrollo y evolución del género y la fiesta, y es por esta razón por la que se ha decidido este corte cronológico. La configuración ideológica del nacionalismo imperante en los gobiernos postrevolucionarios se apoyó fuertemente en las

manifestaciones culturales de los sectores populares. Así mismo las políticas educativas fueron concebidas en la primera mitad del siglo XX como integradoras del proyecto de estado nación en México. Se configuraron cuadros bailables de representación regionalista que a su vez se consolidaron en empresas culturales de apoyo oficial como los ballets folclóricos. Éstos fueron difundidos por los recién estrenados medios de comunicación electrónicos en las grandes ciudades. Como consecuencia del desarrollo urbano y el modelo industrializador y modernizador del país se dieron importantes emigraciones del campo a las ciudades, y en particular hacia la Ciudad de México. Estos acontecimientos afectaron directamente a las manifestaciones culturales procedentes de la cultura mestiza y amerindia, incluyendo entre ellas a lo que a partir de finales de los años 30 comenzó a llamarse son jarocho.

Junto a la recopilación y análisis de información de este proceso, trabajada por otros autores, finaliza este capítulo con una breve historia oral sobre el fandango en el siglo XX en la macro región Costa Sur realizada a partir de testimonios recogidos durante el trabajo de campo, así como otras memorias de actores compiladas en otros trabajos. De esta forma se pretende superar una visión centralista de la primera mitad del siglo XX que ha ocupado estudios valiosos, pero en la que están ausentes las transformaciones experimentadas en los pueblos y ciudades del sur de Veracruz y sus regiones aledañas.

II. 1 LA REGIÓN... ¿JAROCHA? PROPUESTA DE REGIONALIZACIÓN Y TIPOS DE POBLACIÓN

Ya nos ganaron el mandado y nos tienen en el absurdo peleando entre nosotros, que si somos o no del Sotavento, que si somos o no jarocho, que si somos o no tradicionales... Vivimos hablando de la comunidad y de los valores comunitarios, y seguimos construyéndonos a partir de etiquetas que nos separan, nos miramos como luchadores sociales pero actuamos como una marca de ropa.

Testimonio recogido por el Colectivo Tecalli

Veracruz, con una superficie de 72.815 km², es el décimo estado de la República Mexicana en extensión y representa el 3,7% de la superficie total del país. En su territorio se encuentra una gran variedad de ecosistemas que hacen de él un estado biológicamente muy diverso: su parte más septentrional tiene, como frontera natural por el lado oeste, la Sierra Madre Oriental, y hacia el sur cuenta con formaciones orográficas propias como el macizo volcánico de los Tuxtlas y la Sierra de Santa Marta. La particular ubicación y distribución del territorio del estado a lo largo de la larga franja que ocupa entre el Golfo de

II. El son... ¿jarocho? Región e historia

México y las formaciones orográficas del Eje Neovolcánico, la Sierra Madre Oriental y la Sierra Madre Sur, le han provisto de gran heterogeneidad de formaciones geológicas. El estado de Veracruz cuenta con una extensa planicie costera que por el norte se eleva ligeramente hacia la Huasteca y por el sur se interrumpe en la región de Los Tuxtlas por una pequeña serranía, en la cual el volcán San Martín es la máxima altura. El estado de Veracruz cuenta con más de 40 ríos que conforman 13 cuencas hidrológicas. Entre los ríos que lo recorren, existen algunos de gran longitud y caudal, entre los que cabe mencionar el Pánuco, Tuxpan, Cazones, Nautla, Antigua, Jamapa, Papaloapan y Coatzacoalcos. Las corrientes de estos y de casi todos los demás ríos que surcan su territorio desembocan en el Golfo de México. La gran riqueza de especies y ecosistemas en Veracruz está determinada por su ubicación geográfica en la parte central del Golfo de México y por su topografía — en un gradiente altitudinal de la costa a las montañas entre 0 y 5,610 msnm—, que dan como resultado climas que van de los cálidos húmedos, a los secos o áridos, los templados y los semifríos. La entidad posee una alta diversidad de regiones ecológicas, pero con una fuerte fragmentación y una superficie conservada muy reducida. En Veracruz podemos encontrar selva alta y mediana, selva baja, bosques de pino, de encino, de oyamel, mesófilo de montaña, matorral xerófilo, manglar, sabana, vegetación de dunas costeras y vegetación hidrófila (Benítez Badillo y Welsh Rodríguez, 2010).

El área definida como originaria del son jarocho y su fiesta no está claramente definida ni hace alusión a una realidad inmutable y objetiva. En este apartado se presentan distintas visiones acerca del territorio en cuestión, entre las que existen así mismo contradicciones como se ha expresado en algún texto (Alcántara López, 2015:21). Se exponen las posturas de distintos autores que han trabajado el tema en profundidad y finalmente se explica la propuesta elaborada y aplicada en esta investigación. El acercamiento al entorno geográfico y ecológico es esencial para ubicar las prácticas musicales y festivas en su contexto, lo cual aporta una importante dimensión de sentido. La dinámica de este apartado, basada en la exposición de las distintas opiniones que existen alrededor de un tópico en particular, se repetirá en páginas siguientes ya que es un objetivo general de este trabajo el deconstruir ideas reproducidas sin suficiente reflexión o crítica. Recopilar los distintos enfoques que se han desarrollado permite, por un lado, que el lector elabore su propio criterio al respecto del tema que se trata. Pero lo que es todavía más relevante, implica la consideración misma de la producción científica como una construcción social, que se transforma temporal y geográficamente, lejos de constituirse como una verdad objetiva. Así mismo, con el objetivo de aplicar las consideraciones territoriales al diseño del trabajo de campo, fue necesario la definición e identificación de distintos tipos de población existentes en el área

en la que se desarrolló la investigación. Esto permitió reflexionar acerca de la validez de conceptos como “son y fandangos urbanos” frente “son y fandangos campesinos”.

La tierra jarocho es, en pocas palabras, de Veracruz hacia el sur, o sea los antiguos cantones de Veracruz, Cosamaloapan, Los Tuxtlas, Acayucan y Minatitlán. La mata de la jarochería se encuentra tierra adentro, en la angosta faja de nuestro Estado. En los puertos de Veracruz y Coatzacoalcos ya casi no hay jarochería. En la ciudad de Minatitlán ni se diga, pero yendo del sur al norte desde Acayucan hasta por Alvarado, y luego por dentro hasta Tuxtepec, que pertenece a Oaxaca pero que es más bien veracruzano, es donde puede ver uno todavía costumbres jarochas; principalmente el verdadero fandango, ese fandango, legítimo de la costa veracruzana.

Aguirre Santiesteban Epalochco (1937, en García de León, 2006:249)

El mestizaje consecuencia de la mezcla entre indios y negros dio origen a una población mulata rápidamente calificada como jarocho (Velasco Toro, 2003:405). Vargas Montero (2007) afirma que el término jarocho es una categoría popular adscriptiva de la población nativa de la Cuenca Baja del río Papaloapan con fuerte connotación cultural como resultado sincrético de tres matices culturales: indígena, española y especialmente andaluza y negra. Así mismo Pérez Montfort (2007b:186) también limita el calificativo de jarocho en su origen histórico a los pobladores de la Cuenca del Papaloapan, de los que afirma que hasta hoy en día se ufanan de ser “los verdaderos jarochos”. García de León (2006:20) sin embargo amplió el alcance de la categoría ya que afirma que los grupos rurales, no solo de la cuenca del río Papaloapan sino del río Jamapa, el San Juan y el Coatzacoalcos, pero también los pobladores de las sierras de los Tuxtlas y los de la sierra de Santa Marta, empezaron a ser llamados y a identificarse a ellos mismos desde el siglo XVIII al menos como jarochos.

Existe consenso sin embargo en que desde el siglo XVII el término “jarocho”, aparece en esta región oriental de la Nueva España como mote despectivo, un término de casta con el que se marcaba al mestizo descendiente de negro e india. Eran parte de los grupos rurales marginados de la sociedad colonial, intermedio entre los pueblos originarios y los grupos dominantes, equiparados con los guajiros de Cuba y Santo Domingo, a los jíbaros de Puerto rico, a los llaneros de Venezuela y Colombia, a los criollos del interior panameño (García de León, 2006:20). Así mismo Pérez Montfort (2007b:179) identifica el término jarocho con un estereotipo local de lo mestizo caribeño y analiza las variaciones de las ideas y expresiones alrededor del mismo a lo largo del siglo XIX y XX. Sobre el origen y significado del término “jarocho” hay diferentes versiones. Una de ellas establece que es

II. El son... ¿jarocho? Región e historia

una voz musulmana empleada en España que viene de “jaro”, puerco montés, a la que se une el sufijo despectivo “-ocho”. Otra versión lo relaciona con el término “jara”, vegetal cuyo tallo se ocupaba para dirigir a los puercos y por extensión a los pastores de estos animales (Delgado Calderón, 2004:79). Otros autores como Klunder y Díaz Mirón (1944) y Winfield (1971) escribieron sobre el origen de este vocablo, afirmando que jarocho viene de “jara” en el sentido de lanza, llamándose antiguamente “jarocho” a la vara con la que los arrieros conducían a los animales. La misma designación recibían los milicianos integrados en los cuerpos de compañías de lanceros que custodiaban las costas. Otros autores (Barahona, 2013:165) identifican el origen del término con la consolidación de las grandes haciendas ganaderas y sitúan el periodo posterior a la Independencia de México como el momento en el que perdió su carácter despectivo y se empezó a usar por extensión a todos los habitantes de la costa del centro del estado de Veracruz.

El área considerada originaria del género musical y la fiesta protagonistas de esta investigación se acepta actualmente de forma general como el “centro y sur del Estado de Veracruz, región también conocida como Sotavento, que se extiende hasta Huimanguillo en Tabasco, y Loma Bonita y Tuxtepec en Oaxaca” (Ortiz López, 2009:37). Sin embargo cuando se profundiza sobre la cuestión, se percibe que los límites de esta área cultural no han sido siempre los mismos para todos los autores. Así mismo existen algunas asunciones y confusiones al respecto hechas desde acercamientos más o menos superficiales que mezclan definiciones de distintos autores. Y por último se detecta que se utilizan varios conceptos –como Sotavento, región jarocho, sur de Veracruz, cuenca del Papaloapan–, en ocasiones como sinónimos y en otras designando territorios diferentes.

El musicólogo mexicano Vicente Mendoza (1956:87), ubicando la zona de cultivo del huapango, hacía la siguiente distinción: “La segunda región [del huapango] es el centro del estado [de Veracruz] o región jarocho: Veracruz, Medellín, Alvarado y Tlacotalpan [...]. La tercera región es la de Sotavento, o sean los Tuxtles”. Por tanto desde el punto de vista de este investigador de la primera mitad del siglo XX, la región jarocho y el Sotavento correspondían a dos regiones distintas, de las que además excluía gran parte del territorio del sur de Veracruz, como la totalidad de la cuenca del río Papaloapan o la del Coatzacoalcos. Aguirre Tinoco (1983:12) unas décadas después distinguió como el territorio de fandangos, bailes de tarima o bailes de sones “el Sotavento, el área veracruzana sur e inclusive en la región de los Tuxtles”. Por tanto existe una línea de pensamiento, seguida por investigadores recientes como Velasco Toro (2003:33), que utiliza el término Sotavento como sinónimo de las llanuras costeras que forma la cuenca del río Papaloapan: “En la Cuenca del Golfo de México, entre el Puerto de Veracruz y el macizo montañoso de los Tuxtles, se extiende la llamada Planicie Costera de Sotavento”. En ocasiones se ha

presentado un concepto “natural” de la región como el expuesto por Sheehy (1979:48): “Un perímetro natural de barreras geográficas para la comunicación y el transporte han ayudado a formar un área cultural en la llanura costera de Veracruz”.

Por tanto el concepto de Sotavento, como sinónimo de región jarocho y que abarca un territorio mucho mayor al de la Cuenca del río Papaloapan es reciente y no compartido por todos los especialistas. La definición territorial de Huidobro Goya (1995:1) sirve como ejemplo de las versiones que se hacen eco de la acepción de Sotavento como sinónimo de la Cuenca del Papaloapan, pero que ya señalan como territorio de desarrollo de la música de jaranas una extensión que lo supera: “El área geográfica comprende la franja territorial que va del municipio de Minatitlán, en el sur del Estado, hasta el municipio de Boca del Río, en la parte central de la entidad. El territorio centro-sur del estado de Veracruz está compuesto básicamente por tres tipos de paisajes: la región costera, cuya población lleva a cabo mayoritariamente actividades relacionadas con la explotación del litoral y el aprovechamiento de la tierra; la zona serrana de los Tuxtlas, Santa Marta y Zongolica, (...); y la región Llanera, dominada por la cuenca de río Papaloapan, (...). A esta última se le conoce como Sotavento.”

Por su parte Delgado Calderón forma parte, junto a García de León, de los autores que más estudio y páginas han dedicado a definir el concepto de Sotavento, de origen histórico pero con pretensiones de vigencia en la actualidad (Delgado Calderón, 2004:13-36). En sus planteamientos y estudios se basa una versión actual del concepto de Sotavento que ha sido reproducida a su vez por otros autores. Para ejemplificar su postura y la trascendencia de la misma, se recoge a continuación la definición de Sotavento de García Ranz (2010:49): “el espacio inmediatamente al sur del puerto de Veracruz, comprendido entre la punta de Antón Lizardo y la desembocadura del río Tonalá en Tabasco”.

¿Por qué existen estas contradicciones en las definiciones de la región del son jarocho y el fandango? ¿Pertenece las zonas serranas al Sotavento? ¿Qué es el Sotavento? ¿Corresponde con la Cuenca del Papaloapan, la llamada zona de los Llanos, o con todo el sur de Veracruz? ¿Por qué se utilizan distintos términos para este espacio: Área metropolitana olmeca²⁴, Veracruz meridional²⁵, Sur de Veracruz, Cuenca del Papaloapan, Sotavento, Istmo veracruzano...sin precisar qué se entiende por cada uno de ellos?

²⁴ El concepto de “Área metropolitana olmeca” procede de la arqueología y responde a una visión simplista y de promoción turística para denominar el espacio actual del sur de Veracruz (Delgado Calderón, 2004:14).

II. El son... ¿jarocho? Región e historia

Básicamente se trata de un problema conceptual y deriva de la comprensión del concepto de región como algo predeterminado e inmutable. García Martínez (1987) denomina región a un espacio cambiante, histórico, determinado por la cultura más que por el medio físico, articulado sobre la base de un conjunto funcional de relaciones espaciales y percibido como individual y discreto por quienes participan en ella. Valencia y Flores (1987) afirman que las regiones se construyen en función de las relaciones que diversos grupos establecen entre sí y en tanto que esas relaciones son cambiantes, su dimensión espacial no permanece inalterable. Por tanto la cuestión se centra en el estudio de procesos más que en divisiones territoriales, administrativas, económicas, políticas o geográficas (Delgado Calderón, 2004:13).

Erick Van Young es uno de los autores que ha teorizado sobre el estudio de las regiones y en sus trabajos se han basado otros investigadores que han hecho trabajo de campo en el territorio en cuestión que ocupa esta investigación. La región, según Van Young (1991), contempla un espacio más extenso que un lugar y menos que una nación. Pero con una particular organización del espacio, de la dinámica económica y del tiempo vivido, así como con un repertorio de señales de identidad colectiva en oposición a lo ajeno. Se considera el lugar como depósito de procesos sociales y creaciones culturales que le dan significación colectiva. El lugar, el territorio y la región son dimensiones espaciotemporales atribuidas de particularidad topográfica, pluralidad histórica y diversidad cultural (Vargas Montero, 2007:202). Por tanto la región es una categoría histórica y su estudio no puede reducirse a una dimensión unívoca ya que su significado está en relación con las circunstancias de tiempo y lugar. Por eso según Van Young (1991), a) la región es una espacialización de una relación económica; b) la frontera no siempre es precisa; c) los límites están determinados por un sistema que actúa con mayor dinámica y coherencia entre sí que con los sistemas externos; d) como categoría de análisis permite explicar la generalización y la particularización; e) existe una relación histórica entre el espacio en sí mismo y la sociedad que lo habita; y f) los grupos sociales elaboran y reelaboran el sistema

²⁵ El término de “Veracruz meridional” fue acuñado por Barbro Dahlgren (1989) que a su vez subdividió el territorio definido por Kirchhoff como Costa del Golfo, dentro de Mesoamérica. La Costa del Golfo se subdividió en las siguientes subáreas: huasteca (norte), totonaca (centro) y Veracruz meridional (sur). Esta última comprendía a 3 señoríos del posclásico: el de Cotaxtla (Tlacotalpan y la Mixtequilla), el de Coatzacoalco (que incluía el Ahualulco tabasqueño), y el de Chinantla. Por tanto es una definición válida para el periodo histórico denominado posclásico (1000dC.-1697d.C.).

de identidad social y cultural, al mismo tiempo que establecen y organizan su relación con el entorno. La región no es homogénea ni estática, en ella se organiza el universo simbólico que resuelve contradicciones y conjunta los elementos identitarios. Por tanto las regiones se construyen social e históricamente (Delgado Calderón, 2004:13) y región e identidad son conceptos relacionados (Vargas Montero, 2007).

En general se han identificado 2 tendencias principales en la definición de las regiones de la zona y para ilustrarlas gráficamente y advertir sus semejanzas y diferencias se han elaborado un total de 3 mapas. Así mismo la elaboración de estos mapas pretende la localización geográfica de los municipios que aparecen mencionados a lo largo de todo este trabajo. Uno de los modelos para conceptualizar este territorio sostiene que el sur del estado de Veracruz es parte de una región todavía más amplia: el Sotavento. Se trata de un término marino administrativo y militar que en la época colonial definió al espacio inmediatamente al sur del Puerto de Veracruz, en contraposición con el de Barlovento, espacio ubicado al norte de dicho puerto. Aunque la región del Sotavento fue definida por Miguel del Corral en 1777 (Del Corral, 1963) la administración colonial la concebía desde antes como lo demuestran edictos y oficios. García de León (1992) afirma que la región del Sotavento englobaba varias jurisdicciones coloniales, que a su vez se correspondían con antiguas provincias prehispánicas, y que hoy conforman grupos de municipios. Según este autor el Sotavento es un conjunto de comarcas enlazadas por una historia común que persistió durante trece siglos cuyo factor dominante es la rutina civilizadora de una agricultura dominada por las grandes cuencas hidrológicas de los ríos Papaloapan, Coatzacoalcos y Tonalá-Blasillo (Delgado Calderón, 2004:16).

Esta propuesta no ha sido representada gráficamente por los autores y para la elaboración del mapa que le corresponde (**Mapa 1**) se han trabajado los textos que la describen. Según los mismos se considera al Sotavento como una macro región que incluye a todo el sur de Veracruz, más algunas partes de Oaxaca y Tabasco. Sin embargo, no se ha hallado una descripción clara acerca de las regiones culturales al interior de esta vasta área. Por tanto, el término, a pesar de que se ha dotado de una fuerte y sustentada justificación histórica, queda con carencias y limitaciones para su uso en la actualidad. Delgado Calderón (2004), en su capítulo “Geografía histórica del Sotavento” afirma que “actualmente se pueden identificar varias regiones en el sur de Veracruz: los Tuxtlas, la sierra de Santa Marta o Sotapan, la cuenca del Papaloapan o la del Coatzacoalcos, el valle

II. El son... ¿jarocho? Región e historia

de Uxpanapan y los llanos de Playa Vicente-San Juan²⁶. Se considera que el sur de Veracruz es el espacio entre los ríos Papaloapan y Tonalá, limitando con los estados de Chiapas y Oaxaca al sur y al oeste respectivamente” (Delgado Calderón, 2004:13). Por tanto, según este autor, el sur veracruzano –ahora no se trata del Sotavento– está compuesto por seis regiones. A continuación expone su propuesta macro regional del Sotavento, que supera los límites del actual estado de Veracruz. La propuesta de este autor es fundamental, no solo porque ha sido reproducida por muchos otros autores, sino porque ha calado en pobladores de las regiones afectadas, mismos que han desarrollado acciones de reivindicación cultural muy concretas como sotaventinos, utilizado como sinónimo de jarochos.

Sin embargo al no dejar claro la subdivisión regional del Sotavento, se oscurece de alguna forma la diversidad dentro del mismo. Se aglutina a todos sus pobladores bajo el término de “jarochos”, que se usa como sinónimo del gentilicio sotaventino, a pesar de que durante este trabajo de campo se ha confirmado que los habitantes de algunas de las regiones al interior de este amplio Sotavento no se identifican con este término. En el apartado de la misma obra titulado “Los espacios regionales del Sotavento veracruzano en el siglo XX” (Delgado Calderón, 2004:30-32) se explica que las regiones actuales del sur de Veracruz corresponden a grandes rasgos con espacios particulares percibidos de una manera distinta durante siglos, con fronteras más o menos elásticas. Estas regiones cambiaron de las viejas provincias indígenas a las jurisdicciones coloniales y después a los grupos de municipios actuales. La sierra de Santa Marta y el área de Xochiapan, en la subregión de Playa Vicente, siguen teniendo mayoría de población indígena que practica la agricultura y que en el siglo XX adoptaron también la ganadería extensiva. En los Llanos se combina la agricultura comercial –piña, chile, caña y hortaliza– con la ganadería extensiva y continúa una fuerte marca afroestiza, a veces inconsciente para los actuales pobladores. El Uxpanapan, despoblado durante varios siglos, se distingue actualmente por su población reacomodada y una dinámica propia, mientras que los Tuxtles se sigue percibiendo como un espacio distinto. Los Ahualulcos quedaron en Tabasco y Xaltepec, y la Chinantla ahora pertenecen a Oaxaca. En la Independencia la anteriormente casi deshabitada cuenca del Coatzacoalcos despuntaba como nuevo polo de desarrollo, proceso que culminó con la explotación petrolera de fines del siglo XIX. Las divisiones estatales del siglo XIX hicieron

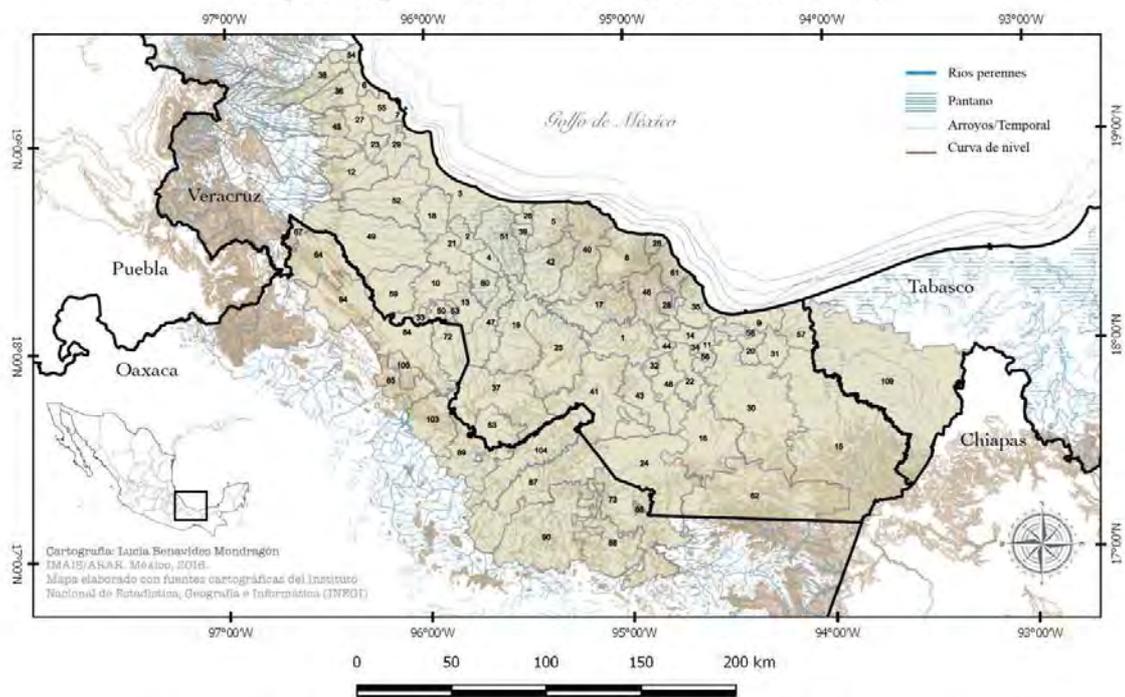
²⁶ Esta a su vez es la subdivisión regional que utilizó la Unidad de Culturas Populares de Acayucan para su intervención en la zona, unidad que fue dirigida por Delgado Calderón desde 1991.

que el Sotavento quedara restringido al sur de Veracruz, pero la cultura sotaventina permeaba ya partes de Oaxaca y Tabasco (Delgado Calderón, 2004:30-32).

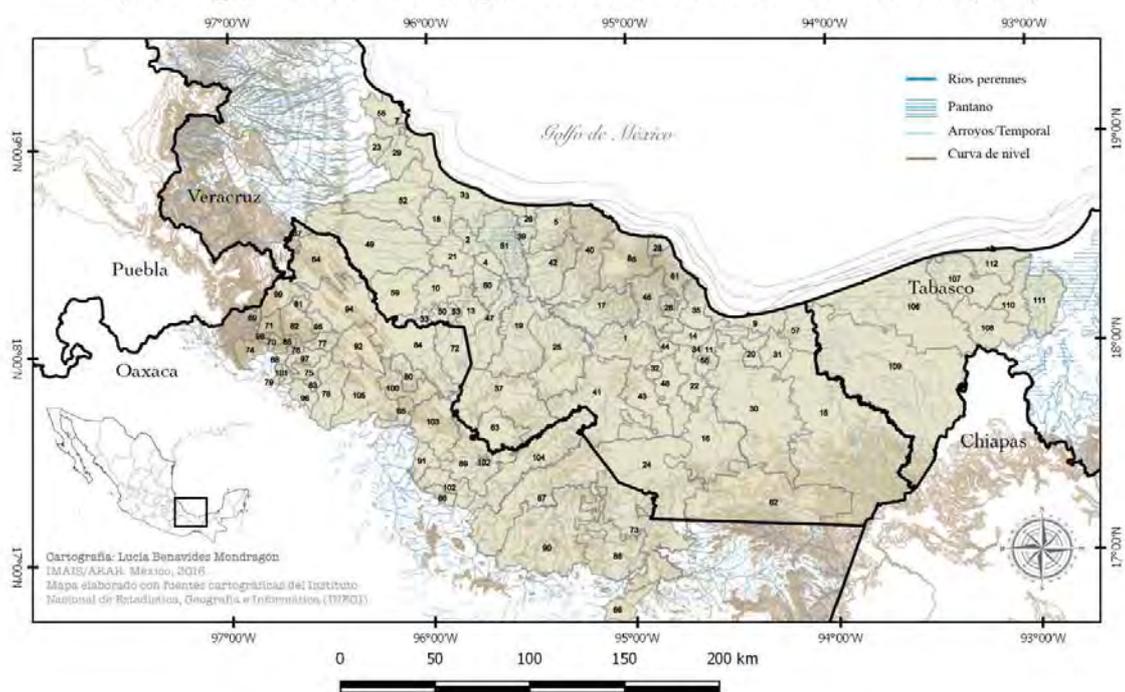
Como una muestra de la trascendencia que ha tenido la anterior propuesta, se presenta una derivación de la misma que no está relacionada con una idea teórica de un autor, sino con la puesta en práctica de este concepto en las políticas culturales (**Mapa 2**). Se trata de la representación gráfica elaborada a partir de la definición de Sotavento que se hizo para el Programa de Desarrollo Cultural del Sotavento –perteneciente a la Dirección General de Culturas Populares. En el capítulo IV de este trabajo se describe la importancia de este programa, así como sus antecedentes en tema de políticas culturales, para el fenómeno que se estudia. Como puede observarse en comparación con el anterior, se amplía el número de municipios considerados como parte del Sotavento, sobre todo en el caso de los pertenecientes a los estados de Oaxaca y Tabasco. Aunque el mencionado programa no realizó una representación gráfica, sí se enumeran en la convocatoria cada uno de estos municipios. La implementación misma de este programa, y de otros paralelos en otras regiones del país, persigue el objetivo de trascender las fronteras estatales a la hora de definir las regiones culturales.

II. El son... ¿jarocho? Región e historia

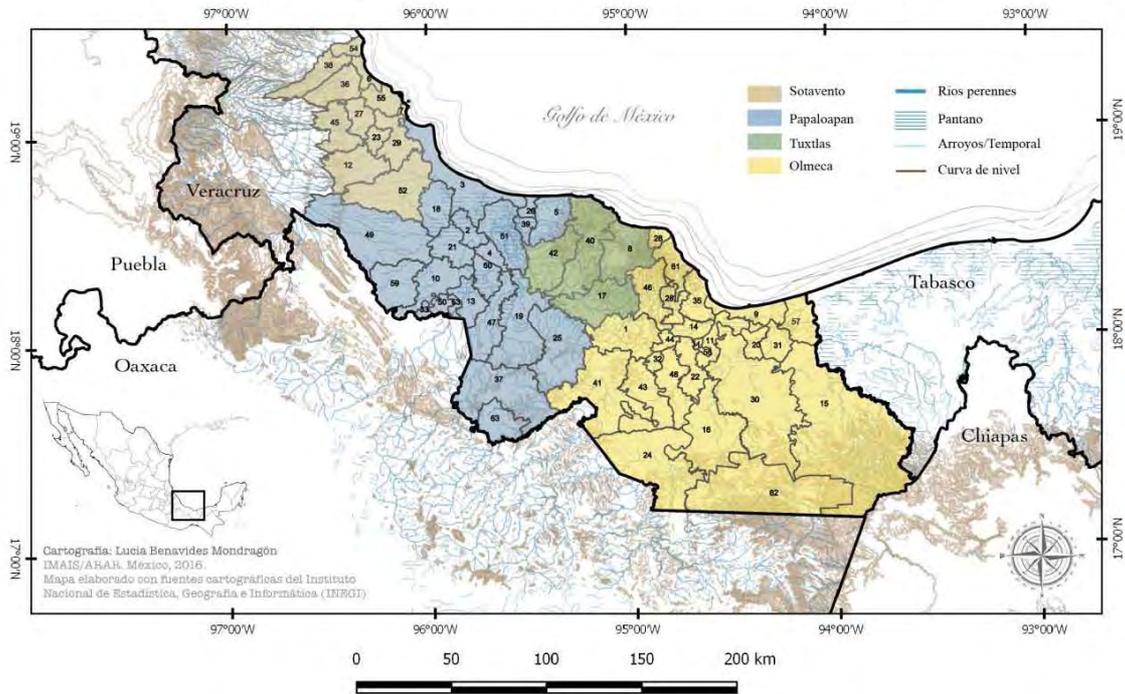
Mapa 1. Región del Sotavento: Delgado Calderón (2004)



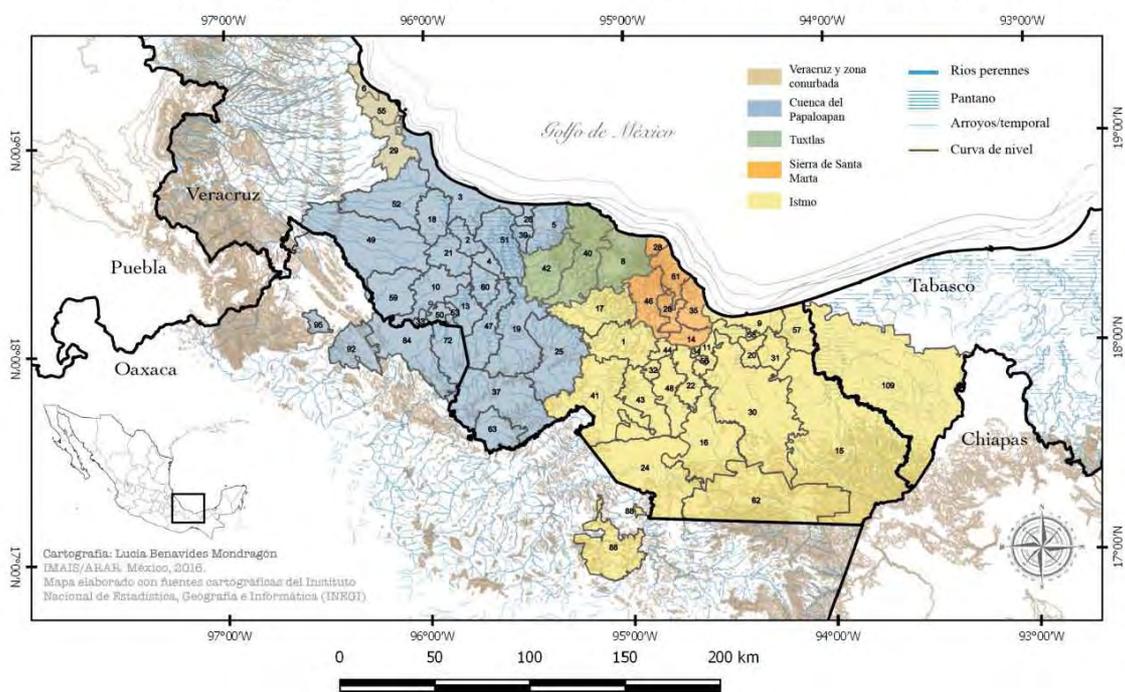
Mapa 2. Región del Sotavento: Programa de Desarrollo Cultural del Sotavento (2010)



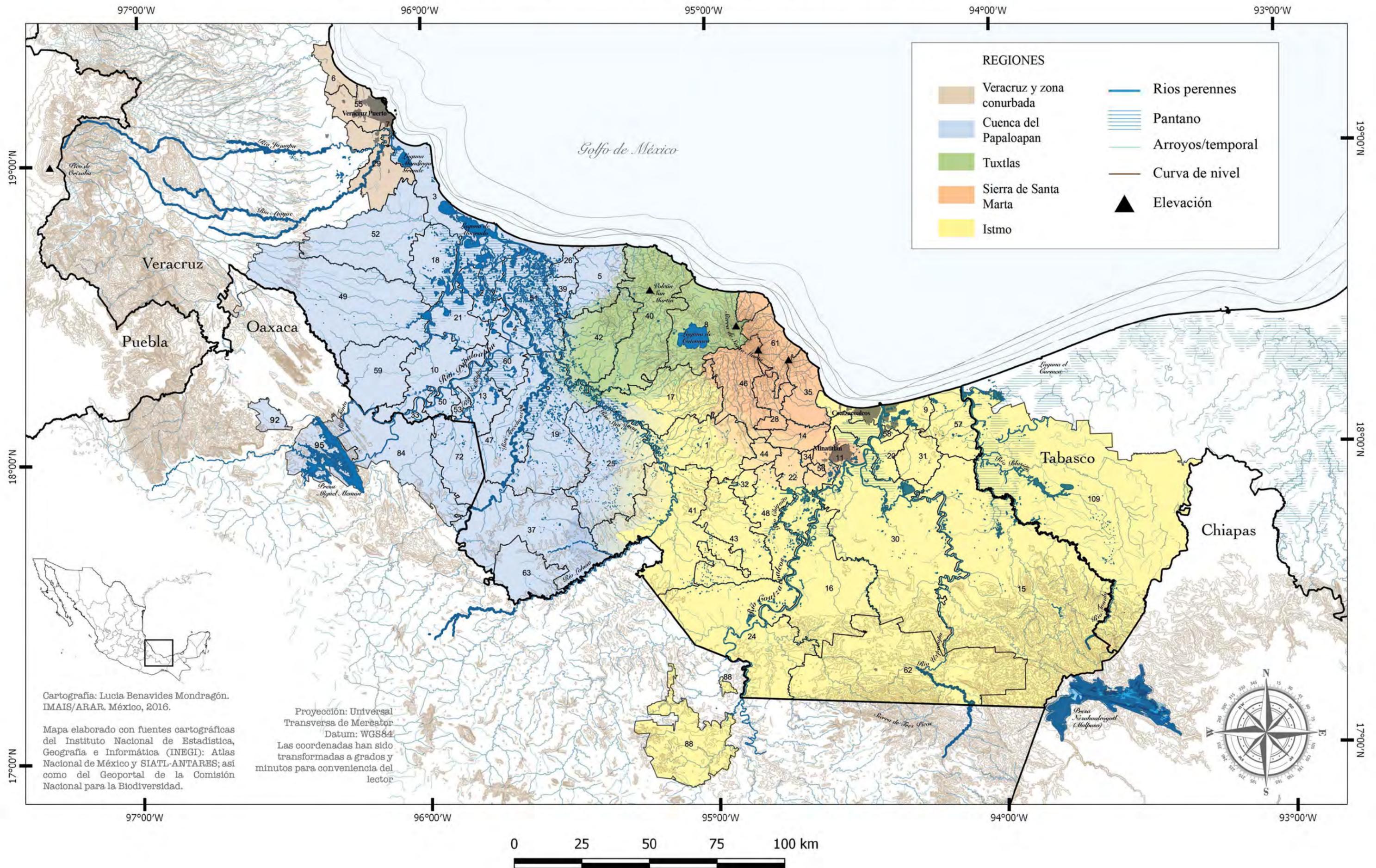
Mapa 3. Regiones del Estado de Veracruz: Ávila Landa (2008)



Mapa 4. Regiones de la Costa Sur del Golfo de México: Macías Sánchez (2016)



Mapa 5. Regiones de la Costa Sur del Golfo de México: Macías Sánchez (2016)



NUMERACIÓN DE MUNICIPIOS

VERACRUZ

1. Acayucan
2. Acula
3. Alvarado
4. Amatlán
5. Angel R. Cabada
6. La Antigua
7. Boca del Río
8. Catemaco
9. Coatzacoalcos
10. Cosamaloapan de Carpio
11. Cosoleacaque
12. Cotaxtla
13. Chacaltianguis
14. Chinameca
15. Las Choapas
16. Hidalgotitlán
17. Hueyapan de Ocampo
18. Ignacio de la Llave
19. Isla
20. Ixhuatlán del Sureste
21. Ixmatalhuacan
22. Jáltipan
23. Jamapa
24. Jesús Carranza
25. Juan Rodríguez Clara
26. Lerdo de Tejada
27. Manlio Fabio Altamirano
28. Mecayapan
29. Medellín
30. Minatitlán
31. Moloacán
32. Oluta
33. Otatitlán
34. Oteapan
35. Pajapan
36. Paso de Ovejas
37. Playa Vicente
38. Puente Nacional

39. Saltabarranca
 40. San Andrés Tuxtla
 41. San Juan Evangelista
 42. Santiago Tuxtla
 43. Sayula de Alemán
 44. Soconusco
 45. Soledad de Doblado
 46. Sotepan
 47. José Azueta
 48. Texistepec
 49. Tierra Blanca
 50. Tlacojalpan
 51. Tlacotalpan
 52. Tlalixcoyan
 53. Tuxtilla
 54. Ursulo Galván
 55. Veracruz
 56. Zaragoza
 57. Agua Dulce
 58. Nanchital de Lázaro Cárdenas
 59. Tres Valles
 60. Carlos A. Carrillo
 61. Tatahuicapan de Juárez
 62. Uxpanapa
 63. Santiago Sochiapan
- OAXACA**
64. Acatlán de Pérez Figueroa
 65. Ayotzintepec
 66. El Barrio de la Soledad
 67. Cosolapa
 68. Chiquihuitlán de Benito Juárez
 69. Eloxochitlán de Flores Magón
 70. Huauतेpec
 71. Huautla de Jiménez
 72. Loma Bonita
 73. Matías Romero Avendaño
 74. Mazatlán Villa de Flores
 75. San Andrés Teotlalpam
 76. San Bartolomé Ayautla

77. San Felipe Jalapa de Díaz
78. San Felipe Usila
79. San Francisco Chapulapa
80. San José Chiltepec
81. San José Independencia
82. San José Tenango
San Juan Bautista
83. Tlacoatzintepec
84. San Juan Bautista Tuxtepec
85. San Juan Coatzacoapan
86. San Juan Comaltepec
87. San Juan Cotzocón
88. San Juan Guichicovi
89. San Juan Lalana
90. San Juan Mazatlán
91. San Juan Petlapa
92. San Lucas Ojitlán
93. San Mateo Yoloxochitlán
94. San Miguel Soyaltepec
95. San Pedro Ixcatlán
96. San Pedro Sochiapan
97. San Pedro Teutila
98. Santa María la Asunción
99. Santa María Chilchotla
100. Santa María Jacatepec
101. Santa María Tlalixtac
102. Santiago Choapam
103. Santiago Jocotepec
104. Santiago Yaveo
105. San Juan Bautista Valle Nac.

TABASCO

106. Cárdenas
107. Comalcalco
108. Cunduacán
109. Huimanguillo
110. Jalpa de Méndez
111. Nacajuca
112. Paraíso

A pesar de dichos intentos desde las instancias públicas federales mexicanas, continúan vigentes las definiciones del área que se basan en dichas fronteras estatales definidas a finales del siglo XIX y éstas a su vez son reproducidas por algunos investigadores. Para representar esta tendencia se incorpora una tercera representación gráfica (**Mapa 3**) basada en la división de delegaciones regionales establecidas políticamente. Según ésta se considera al Sotavento como una pequeña delegación que abarca desde el Puerto de Veracruz hasta la cuenca del Papaloapan. A ésta le sigue la región de la Cuenca del Papaloapan, la región de los Tuxtlas que incluye a la sierra de Santa Marta y Soteapan; y por último la Cuenca del Coatzacoalcos. Esta división es la que maneja Ávila Landa (2008) en su estudio sobre las políticas culturales aplicadas en el son jarocho y que a su vez está basada en la que hace el gobierno del estado de Veracruz²⁷.

La propuesta de regionalización de esta investigación (**Mapa 4**) está basada sustancialmente en las ideas teóricas de autores que han trabajado el estudio de las regiones. Entre ellos, las de Gilberto Giménez (1994), que piensa la región cultural como la integración de micro-regiones, con carencia de límites precisos pero con “franjas” de transición donde lo regional se va diluyendo paulatinamente. Esta es una de las características de las regiones definidas en esta propuesta y que está representada gráficamente en la versión ampliada (**Mapa 5**) mediante el color degradado de los límites de cada región. El manejo de las particularidades simbólicas de la región no presupone la existencia de “símbolos de masa” pero sí una gran proliferación de “símbolos secundarios” (Turner, 1988) que rememoran por metonimia a la comunidad regional. Ejemplo de ellos son la música, el baile y el vestido, los poetas, narradores, personajes ilustres de la región, elementos que en buena medida protagonizan esta investigación. Las complejidades simbólicas regionales se manifiestan en los espacios públicos ocupados por las celebraciones y festividades. Se encuentran presentes en el discurso social común, la lírica, la narrativa, en las historias regionalistas, en el periodismo local y en el discurso político entre otros. Los componentes simbólicos de la región conducen a la “identificación socio regional”, que es el proceso subjetivo que genera un sentido de pertenencia y lealtad hacia la región. Los actos de representación simbólica –en los términos utilizados en esta tesis, las actuaciones culturales, que incluyen a los rituales– en la vida pública muestran las especificidades que cada lugar y cada región presentan como resultado de un largo y elaborado proceso histórico de creación cultural (Vargas Montero, 2007:202-208).

²⁷ <http://www.inafed.gob.mx/work/enciclopedia/EMM30veracruz/regionalizacion.html>
(consulta 24/06/2016)

II. El son... ¿jarocho? Región e historia

Delgado Calderón indica que “una rica y variada expresión de rasgos culturales conforman la identidad del jarocho sotaventino, como el son jarocho [...] entre otros. En el Sotavento confluyen otros elementos como la Quema del año viejo, la Rama, los Portalitos, el Carnaval, el complejo culebreros-hombres rayo, la agricultura y gastronomía de tubérculos, el caldo de piedra, los santuarios –Otatitlán y Catemaco–, las danzas –la Malinche, las Mojigangas, los Negros, los Arrieros–, la mitología –la ovogénesis y el dios del maíz, los chaneques– y varios elementos culturales que son identitarios para varios sectores de clases subalternas: pequeños propietarios, campesinos, colonos y obreros” (2004:30-32). Sin embargo a pesar de estos rasgos compartidos, así mismo existen significativas diferencias actualmente al interior de la histórica macro-región histórica del Sotavento. En el caso del llamado son jarocho y de la cultura musical en general estas variantes han sido y son especialmente patentes. La consideración de las distintas regiones al interior del vasto Sotavento tiene relevantes consecuencias a la hora de analizar la situación actual de auge del género, tanto como las transformaciones de su fiesta.

Para definir este territorio resulta útil la designación de regiones que realiza Velasco Toro junto a otros autores (Velasco Toro, 1997b; Silva López, Vargas Montero y Velasco Toro, 1998) y que integran lo que en sus trabajos denominaron Costa Sur de Veracruz. A pesar ello en las citadas obras no se consideran las áreas colindantes de los estados de Oaxaca y Tabasco, y que sí son incluidas en esta investigación debido a la presencia de manifestaciones musicales estrechamente relacionadas con la música de cuerdas del centro y sur del estado de Veracruz. Por ello se utiliza en el presente trabajo el término macro región Costa Sur del Golfo de México. Es decir, se ha prescindido del apelativo “de Veracruz” con el fin de no circunscribir el área a la división político-administrativa estatal. En los trabajos del equipo de Velasco Toro se indican las características culturales semejantes y las peculiaridades de 4 regiones para poder distinguirlas en términos de identidad, de cosmovisión y de manifestaciones religiosas. Los 4 ámbitos regionales definidos fueron: 1. Cuenca del río Papaloapan, 2. Los Tuxtlas, 3. Sierra de Santa Marta y 4. Istmo veracruzano.

Por tanto se utiliza la definición y características de las regiones arriba enumeradas aunque entre ellas se consideraran varias modificaciones. En primer lugar en la denominada “Cuenca del Papaloapan” se tiene en cuenta también el área de esta cuenca que actualmente pertenece al estado de Oaxaca y donde existen jaraneros y decimistas que participan en lo que hoy se conoce como “son jarocho tradicional”. En particular se incluyen los municipios de Tuxtepec, de San Lucas Ojitlán y Loma Bonita. Por otra parte, en la región denominada Istmo veracruzano, son incluidas las poblaciones istmeñas oaxaqueñas donde actualmente existen también grupos de jaraneros, como es San Juan Guichicovi. Así mismo la región de

Huimanguillo tabasqueño quedaría inserta en la llamada Istmo, que prescinde por tanto del apelativo “veracruzano”. Es importante redefinir estas regiones para adaptarlas al objeto de estudio de este trabajo, superar las fronteras políticas de los estados y visibilizar variantes de la música de cuerdas sobre las que recaerán reflexiones relevantes. El área del Puerto de Veracruz y Boca del Río responde a dinámicas diferentes al del resto de las 4 regiones por ser un espacio altamente urbanizado y que históricamente ha recibido muy distintas influencias por su función portuaria. Por tanto se considera una región aparte. Es decir que a diferencia con las 6 regiones establecidas por Delgado Calderón, la región de Uxpanapan y Cuenca del Coatzacoalcos quedarían englobadas en la llamada Istmo, y los Llanos de Playa Vicente se consideran aquí parte de la Cuenca del Papaloapan.

En la macro región Costa Sur del Golfo de México se asientan tanto etnias originaras –nahuas y zoque-popolucas– como otras llegadas por reacomodos ocasionados por la construcción de presas hidroeléctricas –chinantecos, mazatecos, mixes y zapotecos– e inmigración laboral hacia las zonas petroleras. Por tanto la población indígena actual de la macro región Costa Sur del Golfo de México tiene filiación lingüística muy variada: nahua, zoque-popoluca, mixe-popoluca, zapoteca, mazateca, mixe, mixteca, chinanteca, zoque, otomí y totonaca. La existencia y uso de lenguas originarias es uno de los indicadores principales para considerar la identidad étnica y uno de los vehículos más importantes para comprender la construcción social de la realidad, es decir, la manera de entender el mundo. Por eso es relevante prestar atención a la distribución actual de la población hablante de lenguas originarias en esta vasta extensión territorial.

Dicha situación se caracteriza por dos espacios que cuentan con la mayor concentración de hablantes de lenguas indígenas: la Sierra de Santa Marta; y los municipios de Santiago Sochiapa –constituido como municipio en 2003, año en el que se separó de Playa Vicente– y Playa Vicente. Con menor intensidad se sitúan los de Zaragoza, Uxpanapa y Sayula. En la Sierra de Santa Marta se concentran los porcentajes más altos de población indígena respecto a la población total, destacando el municipio de Soteapan con el 83% de hablantes de zoque-popoluca. Le sigue el de Mecayapan y Tatahuicapan con casi el 70% cada uno de hablantes nahua, y Pajapan con el 67%, también de lengua nahua aunque de dialecto diferente (Velázquez Hernández, 2010:96). Al sureste de la planicie costera se yergue a 1.720 metros el volcán de Santa Marta que da nombre a esta porción del macizo montañoso de los Tuxtlas. La ocupación popoluca de este territorio data de 14 siglos atrás y hasta antes de la conquista española alcanzaba hasta la comarca del Ayahualulco, actualmente la región de la Chontalpa, en el occidente del estado de Tabasco. Algunos autores señalan que los zoque-popoluca de los municipios de Soteapan, Hueyapan

II. El son... ¿jarocho? Región e historia

y Texistepec; y los mixe-popoluca de Oluta y Sayula constituyen parte de la descendencia cultural olmeca (Cruz Martínez, 2007).

El antiguo cantón de los Tuxtlas sobresale por protagonizar el proceso más notable de disminución de hablantes de lenguas originarias: aunque a mediados del siglo XVIII se reportaban un 98% de familias indígenas, a finales del siglo XIX solo se declaraban indígenas el 60%. Este proceso de disminución continuó a lo largo del siglo XX hasta que en la primera década del siglo XXI el nahua en la región de los Tuxtlas solo era hablado en proporciones ínfimas –0.3%. Estos bajos porcentajes se explican por varias razones, entre las que destacan la decisión de las familias de privilegiar el aprendizaje del español para una mejor inserción en los circuitos comerciales y la implantación de una política educativa en la etapa posrevolucionaria que promovió la integración del indígena a la nación. Así mismo influyó en esta situación el aumento de población no hablante de lengua indígena en distintos momentos históricos para dedicarse a actividades económicas como la participación en monterías, la construcción del ferrocarril, las plantaciones, el inicio de la explotación petrolera y la construcción de los complejos petroquímicos (Velázquez Hernández, 2010:99-102). En definitiva todos estos factores hablan de la marginación estructural de los pueblos indígenas en esta zona en particular y en México en general.

Cada una de las regiones de la Costa Sur tiene una dinámica económica y política peculiar. Comparten elementos de cultura sincrética con recreaciones ibéricas²⁸, africanas – población esclava originaria de países de África occidental, como el Congo o Guinea, aunque llegaron a México tras estancias anteriores en otros lugares del Caribe– e indígenas –tanto etnias con una larga historia en la región, como otras de llegada más reciente. Entre los rasgos culturales compartidos se encuentra la música de jarana, el baile zapateado en tarima, la poesía en décima o la cultura culinaria indígena y mestiza. Esto no significa que estas expresiones existan de forma homogénea, ni en toda la macro región Costa Sur, ni en cada una de las regiones en las que se ha dividido. Todo lo contrario, ya que existe una gran diversidad y particularidades entre regiones, pero también al interior de las mismas. Así mismo algunos autores (Vargas Montero, 2007:215) citan el traje típico del jarocho y la

²⁸ Algunos autores señalan que las influencias ibéricas fueron andaluzas (Jiménez de Báez, 1994:97). En esta investigación se tiene especial prudencia con este tipo de afirmaciones que en ocasiones responden más a mitos dentro de la propia construcción histórica que a datos fiables. Los datos acerca del origen de los migrantes de origen ibérico que llegaron en distintas etapas históricas destacan a los andaluces y sobre estos, a los procedentes de Andalucía occidental. Pero así mismo se ha registrado de otras regiones: murcianos, extremeños, vascos, asturianos y gallegos (Eiras Roel, 1991; Pedroviejo Esteruelas, 2011).

jarocho como expresiones de “similitud cultural” en la Costa Sur, aunque estos son producto de una estilización y extensión de estereotipos contruidos por el Estado alrededor de las identidades regionales²⁹ (Delgado Calderón, 2010a). Las prácticas religiosas constituyen un eje de unidad que desde los siglos XVI y XVII aglutinan a las regiones sureñas en torno a la adoración en dos santuarios de sendas imágenes sagradas: la Virgen del Carmen en Catemaco y el Cristo Negro en Otatitlán. Este fenómeno es posible gracias a la articulación histórica de la actividad mercantil, las redes de relaciones sociales y la devoción común hacia las imágenes. Vargas Montero (2007:214-218) deduce de su trabajo de campo que las regiones de los Tuxtlas, la Sierra de Santa Marta y el Istmo presentan variantes en la concepción de la cosmovisión que tiene como eje central la matriz cultural mesoamericana. Sobre estas se profundizará más adelante.

El espacio geográfico y el paisaje corresponden al trópico húmedo mexicano cuya extensa planicie costera del Golfo Sur –o Sotavento– a diferencia de la planicie Golfo norte –o Barlovento–, está formada por una llanura de aluvión derivada de los ríos que en ella confluyen, torrentes de los más caudalosos de todo el país. Existen múltiples lagunas y cascadas, zonas de pantanos y manglares. Se dan diferentes ecosistemas, vegetales y animales, que sus habitantes históricamente han deificado pero también mermado e incluso extinguido. El inadecuado uso y manejo del suelo y la extracción de los recursos naturales representan una severa amenaza para los mismos (Vargas Montero, 2007:219).

Los cultivos principales son: caña de azúcar, mango, piña, papaya, guanábana, tabaco, coco, frijol y arroz. (Sheehy, 1979:48-50). El paisaje es monótono en las extensiones dedicadas al monocultivo de caña de azúcar³⁰ y piña³¹. La cría extensiva de ganado mayor

²⁹ Los veracruzanos son identificados por los estereotipos de películas y ballets folclóricos que incluyen el traje de jarocho típico. Este traje es una invención de la presidencia de Miguel Alemán (Delgado Calderón, 2010a:194) y es descrito en el capítulo IV.

³⁰ A diferencia de otras regiones, como los Tuxtlas o Córdoba, en la Cuenca del Papaloapan el cultivo de caña de azúcar aumentó sobre todo a partir del siglo XVIII. Los que se dedicaron a este cultivo lo hacían en tierras arrendadas, unidades productivas llamadas fincas y caracterizadas por la combinación de la siembra de la caña con maíz, frijol, algodón, frutales y ganado. Generalmente en las fincas funcionaba un trapiche para la elaboración de mieles, piloncillo y mascabado. La molienda de la caña se realizaba, como en la actualidad, entre los meses de noviembre y mayo. El desarrollo de plantaciones de caña no fue notable en Veracruz porque el algodón era de mayor rentabilidad, había escasa motivación por parte de los comerciantes y la reducida disponibilidad de mano de obra la hacía cara, sobre todo en el momento de corte y acarreo de la caña. No fue hasta el siglo XIX, como resultado del aumento de la demanda mundial de azúcar, que el Papaloapan se convirtió en la zona cañera por excelencia que es hoy día (Velasco Toro, 2003:148-151).

II. El son... ¿jarocho? Región e historia

ocupa miles de hectáreas y la extracción de petróleo y el corredor industrial iniciado en los primeros años del siglo XX hacen que la región del Istmo se diferencie de las demás por el desarrollo petroquímico. El relieve oscila entre cero y 1680 metros, con la elevación mayor del volcán de San Martín Tuxtla, rodeado de elevaciones menores como el Cerro del Vigía de Santiago Tuxtla, el Cerro del Mono Blanco y el cerro Pelón en Catemaco. En el imaginario de los pobladores de los Tuxtlas y la Sierra de Santa Marta, el volcán de San Martín Tuxtla es el receptor de las hierbas curativas y mágicas para propiciar el bien y el mal; hábitat de seres fantásticos, encantos y encantamientos, y sólo en sus tierras crece el arrayán, planta por excelencia ritual empleada y bendecida durante la Semana Santa. El cerro del Mono Blanco es el lugar que eligió el demonio para vivir, sitio sagrado, santuario multiétnico para ceremonias y ritos de iniciación en la magia y en el curanderismo. A él asisten especialistas de la medicina tradicional cada año el primer viernes de marzo desde la región de los Tuxtlas, nahuas, popolucas e indígenas del estado de Oaxaca (Vargas Montero, 2007:222). Más al sur se eleva Santa Marta a 1700 msnm, y junto a ella el Cerro de San Martín Pajapan –1200 msnm. Ambas elevaciones son territorios sagrados de los antiguos y actuales nahuas y zoque-popolucas. Son el hábitat de Juan del Monte, dueño de la tierra, los vegetales y los animales. A su servicio están los encantos, los chaneques, Yobaltaban, la gran serpiente que vigila y cuida los tesoros de la tierra y otros seres (Vargas Montero, 2007:223). El Valle de Uxpanapa es un reducto de selva alta perennifolia en los límites con Oaxaca. Este es el asiento de la población chinanteca reubicada por la construcción de la presa Miguel de la Madrid o Cerro de Oro.

Las regiones presentan cuatro climas y ocho ecosistemas (Vázquez Torres, 2000) 1.vegetación de dunas costeras, 2) manglares, 3) apompales³², 4) popales ³³, 5) sabana o

³¹ La piña nace como un cultivo comercial de exportación, sus promotores iniciales fueron empresarios norteamericanos. Por ello su comercialización estuvo sujeta a los cambios políticos y económicos internacionales. En la década de los años 50 la Comisión del Papaloapan realizó una gran red de carreteras para facilitar la salida hacia los centros de comercialización del país. Sobre todo a partir de la década de los años 60 el municipio de Isla destaca en el cultivo de la piña, atrayendo a una gran cantidad de población. En estas fechas se retiran empresas extranjeras y comienza una mayor intervención por parte del Estado en la producción agraria. El cultivo y la comercialización de la piña en la década de 1990 marcará el rumbo económico de la zona en los últimos años (Portilla Viveros, 2006).

³² El apompo (*Pachira aquatica*) es una de las especies de los humedales costeros presente en las planicies costeras del Golfo de México.
http://aplicaciones.semarnat.gob.mx/estadisticas/compendio2010/archivos/03_biodiversidad/d3_biodiv01_06.pdf (Consulta 26/06/2016)

llanos sotaventinos, 6) selva mediana subperennifolia, 7) selva subcaducifolia y 8) selva alta perennifolia. La red hidrográfica ha sido importante tanto para las comunicaciones y los transportes como para la circulación del comercio. Está formada por las cuencas de dos grandes ríos: los afluentes de las cuencas del Papaloapan y el Coatzacoalcos.

En 1947 se creó la Comisión del Papaloapan para evitar las grandes inundaciones. Entre 1949 y 1955 se construyó la presa Miguel Alemán sobre 101 localidades mazatecas del estado de Oaxaca. La segunda presa, Miguel de la Madrid o Cerro de Oro se inauguró en 1989. Se contabilizaron 100.000 hectáreas perdidas y 22.000 desplazados llevados al estado de Veracruz. Algunos de ellos radican en el valle del Uxpanapan, una tierra históricamente vacía, ahora trasplantada con un pedazo de nostalgia de lo que fueron las zonas mazatecas y chinantecas (Aguilera Vázquez, 2014). El impacto social, económico, cultural y ecológico de ambas presas las une en la historia con el común denominador de la reubicación involuntaria de población indígena mazateca y chinanteca respectivamente.

En cuanto al contexto social y económico existen algunos puntos importantes en la formación histórica de las regiones de la Costa Sur: el mestizaje biológico, la conjunción del medio ambiente con las actividades económicas –importancia del mar y ríos navegables, agricultura y ganadería bovina–, una cultura propia, el proceso de evangelización y posterior difusión religiosa en la mística cristiana, la elaboración de identidades en los ámbitos regionales con el denominador común de una devoción religiosa con implicaciones de redes sociales, económicas y políticas.

La macro región Costa Sur del Golfo de México tiene una extensión de 34.640,83 km². Al interior de la misma la región de mayor extensión es el Istmo, que ocupa un 47% del territorio. En segundo lugar se sitúa la Cuenca del Papaloapan que se extiende en un 38% del territorio. Las zonas serranas son las de menor tamaño, ya que ocupan un 6.4%

³³ Los popales son humedales de agua dulce donde dominan plantas herbáceas emergentes. Este tipo de vegetación se distribuye en Veracruz, Tabasco, Chiapas y Campeche. Su fisonomía es de una comunidad densa de plantas herbáceas de 1 a 3 metros de alto que forman un tapiz. La vegetación acuática y subacuática no cubre grandes extensiones; sin embargo, es un grupo de gran importancia, tanto florística, debido a que se reconocen 747 especies de plantas acuáticas que en su mayoría no están restringidas en su distribución geográfica y alrededor de mil especies de fanerógamas, de las que el 15% son endémicas al país, como de fauna, debido a que funciona como hábitat invernal para muchas especies de aves migratorias (<http://www1.inecol.edu.mx/> Consulta 25/06/2016).

II. El son... ¿jarocho? Región e historia

Los Tuxtlas y un 4.4% la Sierra de Santa Marta. El Puerto de Veracruz y su zona conurbada suponen un 2,7%.

De un total de 3.228.438 habitantes según el censo del año 2010 en la Costa Sur, un 37% está distribuido en la región del Istmo, un 27% en la Cuenca del Papaloapan, un 8% en los Tuxtlas y un 3% en la Sierra de Santa Marta. Sin embargo en la pequeña área del Puerto de Veracruz y su zona conurbada se congrega a un 24% de la población total del amplio territorio. La distribución y densidad de la población expresa características comunes a todo el país: concentración poblacional en torno a los centros urbanos y dispersión acentuada en el área rural. Excepto Minatitlán y Coatzacoalcos las demás cabeceras municipales son ciudades pequeñas por su configuración económica y de servicios. La estructura económica se basa en la actividad primaria combinada con el comercio en distintos grados. Son sociedades eminentemente rurales. A diferencia de la situación vivida a lo largo del siglo XIX y primera mitad del XX, actualmente estas zonas se encuentran equipadas con medios y vías de transporte terrestre, aéreo y fluvial, servicios de telecomunicaciones así como de salud y educación en distinto grado.

El análisis de la distribución de la población activa arroja un panorama básicamente agrario de producción agropecuaria, aunque en contraste en el Istmo la actividad más importante se relaciona con la industrial debido a los complejos petroquímicos. Las explotaciones agropecuarias se clasifican en producciones de infrasubsistencia y subsistencia, medianas y empresariales. Las dos primeras son más abundantes en las zonas de población indígena, sobre todo en la Sierra de Santa Marta. La agricultura empresarial se centra en los cultivos de piña –en los Llanos del Papaloapan–, arroz, chile y plátano –en el Papaloapan–, abastecimiento cañero de los ingenios azucareros del Papaloapan e Istmo, tabaco en los Tuxtlas y plantaciones huleras en Uxpanapan junto con cítricos. Los productores medios suelen combinar la agricultura con la ganadería. Veracruz es el primer productor de ganado bovino y las entidades de las regiones del sur son las de mayor producción. De hecho el mal manejo de los hatos y la ganadería extensiva han provocado los mayores problemas ecológicos. La producción está orientada a la cría de ganado y a la producción lechera. Sin embargo la mayoría de productos que se consumen en el sur no se producen en estas regiones. Las diversas crisis macroeconómicas de las últimas décadas del siglo XX afectaron también en las economías del sur, a partir de la década de 1980 la industria petroquímica contrae sus nóminas y la producción agrícola y ganadera se estanca. Esto provocó un cambio drástico ya que de ser espacios de inmigrantes pasó a ser de emigrantes. En la segunda mitad de la década de los 90 los habitantes de estas regiones salen de forma masiva hacia maquiladoras como obreros, en los campos de hortalizas como jornaleros en los estados del norte y noroeste del país y en Estados Unidos.

A pesar de que no se manejan datos detallados de cada una de las regiones definidas, los disponibles en el Anuario Estadístico y Geográfico del Estado de Veracruz (2015) permiten al menos reseñar la destacable situación de inseguridad laboral y las condiciones económicas que se viven en este territorio. A pesar de que en la fuente citada aparece una tasa de desempleo del 3.6% de la población activa, es fundamental tener en cuenta que entre las ocupaciones destaca el sector terciario y que el grupo mayoritario –más del 30%– declara que obtiene hasta 2 salarios mínimos, lo que en la entidad se traduce a menos de 70 pesos diarios o menos de 2000 pesos al mes. El 75% de la población activa ocupada no tiene acceso a las instituciones de salud y casi un 40% de la misma se ocupa en micronegocios, de los cuales el 60% carece de establecimiento, es decir, son vendedores ambulantes. Según la misma fuente, el 58% de la población del estado de Veracruz se encuentra en situación de pobreza. El fenómeno migratorio internacional ha afectado destacadamente a la región sureste del país desde hace aproximadamente 20 años. El estado de Veracruz pasó de ser receptor a ser expulsor de población a raíz de la apertura comercial internacional y la retirada del aparato estatal de la estructura productiva del sector agropecuario e industrial. En 2002 el estado de Veracruz fue el cuarto en la tabla nacional de estados con mayor salida de población hacia Estados Unidos (Piñar Álvarez, Nava Tablada y Viñas Oliva, 2011).

Los riesgos que implica el considerar el quehacer cultural local y regional como un ámbito independiente a los procesos sociales y económicos han sido detectados por otros autores (Alcántara López, 2015:18-22). Las expresiones culturales están íntimamente ligadas a las actividades laborales, a los ritmos sociales de vida que establecen las diferencias entre el tiempo del ocio y el tiempo de trabajo, a los procesos históricos y contactos con otros grupos humanos, pero también a los ciclos climáticos así como a las peculiares expresiones de religiosidad. Si la esfera cultural se disocia de las dinámicas económicas, los procesos migratorios, la reestructuración social o el impacto de los medios de comunicación en ciudades y pueblos, la reactivación de actividades culturales en desuso se enfrenta a debilidades difícilmente superables. Con el objetivo de presentar una imagen idílica de lo que el Sotavento fue, sino tratando de entender los procesos que han llevado a la conformación actual del paisaje de la macro región Costa Sur es necesario pensar al Sotavento de la ciudad tanto como al del campo.

En esta investigación se ha elegido considerar 3 tipos de asentamientos³⁴: comunidad, cabecera municipal y grandes urbes. Con estas categorías se atiende a la relación entre el

³⁴ El actual conjunto de unidades territoriales de diversa índole y los patrones de poblamiento actual tienen como precedente la instauración del modelo de municipio en la época colonial.

II. El son... ¿jarocho? Región e historia

tipo de población y la actividad productiva o al entorno geográfico. Pero también a la presencia de instancias políticas, educativas o sanitarias, al acceso a los medios de comunicación y transportes. Las cuestiones anteriores afectan así mismo a la actuación de símbolos y sus significados. En este trabajo se consideran pueblos, o usando el término *emic* “comunidades”, a los asentamientos que dependen de una cabecera municipal y que tienen normalmente entre 1000 y 5000 habitantes. En los pueblos pueden y suelen existir lugares entendidos como depósitos de procesos sociales y creaciones culturales que le dan significación colectiva (Vargas Montero, 2007:199). A pesar de no contar con representaciones de las autoridades municipales, educativas e incluso sanitarias principales, pueden tener sus propias fiestas. También se han incluido asentamientos de menor tamaño conocidos como “rancherías”, que pueden tener menos de 100 habitantes y en asentamientos dispersos. Éstas son las unidades de población más pequeñas con la que se ha trabajado en esta investigación, las de más difícil acceso y no las más representativas en cuanto a intensidad de eventos culturales relacionados con el “son jarocho tradicional” y el fandango como se deducirá más adelante.

Las cabeceras municipales son el segundo tipo de poblaciones trabajadas que hacen alusión a asentamientos de entre 5.000 y 60.000 habitantes las más grandes y que funcionan como pequeños centros urbanos en la región. Se corresponden con una división administrativa y política, donde se localizan las autoridades municipales, las delegaciones de sanidad pública y las entidades educativas. Su área de influencia abarca un territorio variable pero siempre incluyendo comunidades y rancherías. Pero además son sedes comerciales y de comunicación con otras localidades, funcionan como pequeños centros urbanos con elementos característicos de las zonas rurales, ejerciendo una jerarquía de lugar central en relación con el ámbito inmediato de influencia: mercados intermedios y centros de control del flujo de capital y mercancías (Velasco Toro, 2003:401-405). Tienen lugar en ellas las principales fiestas de la zona. Es característico que se pueden disfrutar en ellas de nuevas tecnologías como celulares e internet pero al mismo tiempo se ven jinetes a

Significó entonces el reconocimiento de un centro político-administrativo y una redimensionalización del espacio comunal indígena. La imposición de este modelo de vida más congregado fue la pérdida de una multitud de referentes simbólicos asociados a la posesión de un territorio directamente ligada a la pertenencia a un linaje. Al mismo tiempo fue un vehículo para consolidar un nuevo referente de identidad común con la instauración de los templos y de los santos patronos en las cabeceras municipales. Se hizo evidente la existencia de una diversidad de procesos internos en las dinámicas territoriales de las poblaciones indígenas, algunas de estas evoluciones relacionadas con el funcionamiento de los sistemas de cargos y de rotación de puestos (Rodríguez López, 2003:83).

caballos por las calles, es decir, son poblaciones donde conviven los avances tecnológicos con la vida campesina.

En las capitales estatales o grandes urbes se localizan tanto las autoridades y sedes de las instancias públicas estatales así como las instituciones de educación superior. Es importante tener en cuenta su amplia área de influencia, su función comercial y su atracción como polo migratorio para el resto del territorio estatal y nacional al presentar mayores ofertas en un mercado laboral más diversificado y una fuerte concentración de los recursos económicos y culturales. A las anteriores dinámicas urbanas es importante añadir una mayor presencia de los medios de comunicación y de avances tecnológicos, además de dinámicas culturales relacionadas con la globalización como mayor diversificación en la oferta cultural y de consumo.

II. 2 HISTORIA DEL SON JAROCHO Y EL FANDANGO

A continuación se presenta una revisión de los trabajos que se han realizado sobre la historia del son jarocho³⁵. Se abarca en la misma desde los tiempos de la colonia española,

³⁵ De manera fundamental se ha utilizado para la elaboración de este texto la tesis de Daniel Sheehy “On Son Jarocho” (Sheehy, 1979), no solamente por ser el primer trabajo académico que tuvo como objeto principal a este género musical y por tanto pionero como estudio etnomusicológico contemporáneo; sino también por ser un texto de gran claridad en su planteamiento que aportó información que actualmente sigue siendo debatida y/o asumida por otros investigadores. En segundo lugar se ha usado la obra de Alfredo Delgado Calderón *Historia, cultura e identidad en el Sotavento* (2004). Es una publicación con una perspectiva temática más amplia pero que hizo aportaciones muy relevantes basadas en la consulta de fuentes primarias de archivos locales. La tercera obra que guía este texto es el libro de Antonio García de León *Fandango: el ritual del mundo jarocho a través de los siglos* (2006). Se ha elegido esta obra de entre otras publicadas por este historiador del “son jarocho tradicional” porque este libro ha supuesto nuevas aportaciones al tema aquí tratado. Su contribución supone, no solamente una novedosa reflexión acerca del devenir de los acontecimientos y transformaciones sociales y culturales, sino que la compilación de textos que incluye tiene la intención de aumentar el conjunto de fuentes que sirven para el estudio de la formación del género. Están clasificados con la intención de reflexionar sobre el carácter de las fuentes con las que se construye la historiografía de un producto cultural como el que ocupa estas páginas. Con el objetivo de matizar y completar la visión y las propuestas de estos tres autores, se ha incluido en el panorama de los siglos XVIII y XIX el trabajo de otros investigadores. Algunos han hecho revisiones similares a esta, trabajando la formación histórica del son jarocho a modo de preámbulo a su objeto de estudio en particular. Pero otros han escrito acerca de temas que están relacionados con la formación histórica del género y la

II. El son... ¿jarocho? Región e historia

periodo en el que pueden rastrearse los antecedentes del género, hasta las primeras décadas del siglo XX. La revisión histórica que aquí se expone se detiene precisamente en la época posrevolucionaria mexicana ya que la historia más reciente del “son jarocho tradicional” será sometida a análisis en otros apartados y con otras intenciones y fuentes. A pesar de que existen numerosas tesis y trabajos académicos realizados a lo largo de las dos últimas décadas y dedicados al son jarocho abordándolo desde muy diversas disciplinas de las ciencias sociales, son pocos los trabajos que han profundizado en su génesis histórica.

Es ampliamente aceptado que desde hace más de dos siglos la música de jarana ha estado ligada a las festividades y las celebraciones importantes de la vida de los habitantes, no solamente del sur de Veracruz, sino también de otras regiones próximas a esta área. Al menos desde principios del siglo XIX los jaraneros acompañaban sepelios, nacimientos, bautizos, bodas, mayordomías, veladas de imágenes religiosas, además de alegrar la vida cotidiana. En esos fandangos se tocaban sones, boleras, jarabes, aguinaldos y otros géneros. Es decir que los fandangos no eran distintivos del son jarocho o huasteco, sino que se daban en toda la costa del Golfo, pero así mismo en el centro y occidente del país. Considerados como propios de negros y mulatos en el sur de Veracruz eran bailados por vaqueros, arrieros y milicianos de condición afroestiza (Delgado Calderón, 2004).

El género conocido actualmente como “son jarocho tradicional” pertenece a la gran familia de los sones mexicanos. Entre los géneros musicales tradicionales mexicanos destacan además del son³⁶, el jarabe³⁷. Con instrumentaciones y formas muy diversas el

fiesta: los fenómenos de cambio cultural que tuvieron lugar como consecuencia de la conquista de América -aculturación, asimilación-; la esclavitud negra en México y el papel que tuvo en la formación de la música regional mexicana; los sistemas musicales anteriores a la llegada de la invasión española; las músicas de los siglos XVI y XVII en América; las danzas y músicas andaluzas en esta misma época...

³⁶ El término son ha evolucionado a lo largo de los siglos en la lengua castellana. Sus acepciones varían en las distintas fuentes históricas: sonido, tonadas producidas por instrumentos, acompañamiento musical a bailables, tañer un instrumento, sonidos armónicos que componen la música... (Parra Muñoz, 2006).

³⁷ Saldívar (1934:246-260) califica al término jarabe como una palabra de origen árabe que se usó para denominar a la seguidilla gallega a mediados del siglo XVIII, aunque especialistas en músicas populares españolas de esta época afirman nunca haber encontrado este término. En Nueva España aparece a mediados del siglo XVIII en documentos inquisitoriales relacionado con géneros coreográficos impúdicos y coplas. Según Saldívar ya a principios del siglo XIX un jarabe se componía de varios “aires” diferentes. Mendoza recoge un testimonio de 1828 de Guillermo Prieto en el que se describe un jarabe con las siguientes partes: una introducción, la copla, el zapateo,

son mexicano se puede escuchar en gran parte del país acompañado de un gentilicio: istmeño, abajeño, huasteco, jarocho, de Tierra Caliente, planeco, de los altos o jalisciense o también llamado de mariachi. Es músicaailable y cantable y pertenece a la gran familia latinoamericana de músicas con patrones rítmicos de 3/4 y 6/8. Su estructura combina una introducción con un canto o el desarrollo de un tema melódico, un estribillo que se repite y al final un remate (Stanford, 1984).

En diversas regiones que conformaron el virreinato de la Nueva España, entre ellas la zona media y la Huasteca, existen diversos géneros musicales populares en los que la música se conceptualiza estrechamente con el baile. A estos géneros coreográficos se les asocia con la palabra “son”. Entre ellos: el huapango de la zona media y Altiplano del Potosí, y de la Sierra Gorda más conocido como “huapango arribeño”; el huapango del sur de Veracruz, el huapango de la Huasteca, el mariachi, los sones de arpa grande, los sones y gustos de Tierra Caliente, los sones de tarima de Tixtla, sones y chilenas de la Costa Chica, sones y jarabes de los valles de Oaxaca. Desde la época virreinal existieron en estas zonas bailes mencionados en las denuncias de la Inquisición que los relacionan con mulatos, indios y mestizos (Parra Muñoz, 2006).

Los sones mexicanos suelen convivir con lo pagano, de hecho se les atribuye este adjetivo en muchas ocasiones, aunque no son ajenos a lo divino o ritual. Los temas que se cantan son variados, así como los estados de ánimo, pero mayormente los sones tratan asuntos de la vida diaria y del entorno de aquellos que los crean. El protagonista por excelencia es el amor en todas sus variantes. Sus estribillos y coplas normalmente son acompañados de rasgueos suaves de instrumentos de cuerda, aunque en ciertas zonas también los interpretan con alientos y percusiones. Los sones mexicanos son sobre todo bailables y el zapateo con coreografías sencillas es una constante en ellos, aunque el taconeo y el “escobeo” o “mudanceo” pueden variar en gran medida. En general es bailado por parejas de hombre y mujer, sin embargo hay regiones en los que ciertos sones sólo admiten bailadores de un mismo sexo. Entre ellos pueden citarse los de “montón” jarochos bailados actualmente exclusivamente por mujeres. También sucede que requieran algunos ademanes concretos según la temática, como ocurre en el son michoacano.

descanso y termina con un estribillo. Al pasar el tiempo esta estructura se fue aumentando e incluyó distintos “aires” con los mismos nombres de sones actuales (Parra Muñoz, 2006). Los jarabes se mencionan aparte como sones más lentos y subgénero de gran auge a partir de principios del siglo XIX y que finalmente se convirtió en el cuadro estereotípico nacional (Pérez Montfort, 2000c:117-122).

II. El son... ¿jarocho? Región e historia

Como se mencionó más arriba, el zapateado o el golpeo rítmico de los pies sobre una superficie específica, es imprescindible en los sones mexicanos. Se traduce casi siempre en hacer sonar con los pies, desnudos o portando zapatos, las tablas de una tarima que delimita el área de baile. Las dimensiones y el material de dicha superficie varían según la región, aunque por lo general es de madera dura y con una superficie que no excede los 12 metros cuadrados. Hay regiones donde se baila a ras del suelo y el golpe es un murmullo, sin embargo en la mayoría de los casos el sonar de la tarima se incorpora como un instrumento más en el conjunto musical. Éste se integra con un número variable de músicos que oscila entre 3 y 8, aunque puede ampliarse. Este es el caso de las bandas de Oaxaca o los fandangos del sur de Veracruz en el que pueden participar un número indeterminado de jaraneros, llegando incluso a los 15 o 20. Los sones mexicanos se identifican con instrumentos de cuerda, aunque también los hay con vientos. Entre los cordófonos más comunes se encuentran las jaranas, los violines, los guitarrones, las vihuelas, arpas, requintos y guitarras. Así mismo también son frecuentes los instrumentos de percusión, como el pandero, la tamborita, la boca de un cántaro tapado con un pañuelo o el cachetear en el cajón del arpa.

Las ricas variantes regionales de los sones mexicanos se materializan en los estilos, las instrumentaciones y los repertorios. Existen piezas o sones que, con el mismo nombre, aparecen en distintos lugares y alejados entre sí. Tal es el caso del Palomo o la Sirena en las costas veracruzanas y oaxaqueñas, así como en la Huasteca potosina o los Altos de Jalisco. A pesar del origen común de los sones mexicanos, las diferencias regionales son muy fuertes en algunos casos, y menos en otros. Comparten un fuerte parentesco algunos sones huastecos y jarochos patente no solo en sus títulos, sino también en versos y temas melódicos –las Poblanas o el Gallo por ejemplo. Así mismo ocurre algo similar en el occidente del país en, Jalisco o Michoacán; y entre regiones más distantes como el Occidente y el golfo de México con el caso del son del Huerfanito, la Malagueña o los Panaderos. En su origen común, los sones mexicanos lograron una enorme movilidad territorial a través de arrieros³⁸ y otros comunicadores vernáculos. En cada región donde se

³⁸ Cuando hubo suficiente ganado caballar comenzó el sistema de transporte llamado recua o arriería, el uso de mulas. Cada recua podía constar de entre 12 y 50 animales y eran conducidas por un conductor. Por cada 5 bestias era necesario llevar a un arriero. De este concepto derivó el de arriería, oficio que llegó a ser una especialidad. Aunque la mayoría de conductores eran españoles, ante la demandad de fletes se permitió que indios y mulatos ejercieran el oficio. En la Cuenca del Papaloapan se convirtió en una actividad especializada convirtiéndose el arriero en una figura cotidiana que se mimetizaba con el paisaje. Este trajín era más intenso en la temporada de seca entre

han cultivado los sones mexicanos se han desarrollado variantes locales en cuya conformación han intervenido factores naturales, económicos, sociales y políticos. Esto se aprecia en los materiales usados para la construcción de los instrumentos, en el privilegio de un estilo específico sobre otro y en las referencias a personajes o lugares. De la gran cantidad de formas y estilos soneros que abundan en México tres han destacado en el panorama nacional por diversas razones históricas: el son de mariachi, el son jarocho y el son huasteco (Pérez Montfort, 2000c:117-127)

Aunque es aceptado de forma general que los antecedentes históricos del actual “son jarocho tradicional” hay que buscarlos en la época de la colonia, no puede saberse a ciencia cierta cuando podemos hablar de un son de la Costa Sur del Golfo de México perfectamente conformado y diferenciado de los del resto del país. Algunos investigadores afirman que (Figueroa Hernández, 2007) todavía en el siglo XVIII el son que se ejecutaba en Veracruz presentaba ciertas diferencias regionales pero éstas eran mínimas en comparación con lo que compartían, no sólo con otras regiones de la Nueva España, sino con otros lugares del Caribe Hispánico colonial. De hecho, el zapateado jarocho está emparentado con el punto guajiro cubano, el galerón del oriente venezolano, la guajira andaluza, la mejorana panameña y la improvisación de décima espinela en Canarias. Los vínculos que existen entre estas manifestaciones musicales responden a los restos de un género común hoy disperso, caracterizado por la lírica en español con formas poéticas específicas, las dotaciones instrumentales, los ritmos y las danzas zapateadas. El área donde se practican todos estos géneros constituyó una comunidad estrechamente vinculada por el comercio y las redes culturales: el primer Caribe colonial. Su contexto musical y poético fue conocido en todas sus regiones como fandango, en alusión a un género de ida y vuelta y a la fiesta en torno a una tarima. Todas las variantes actuales nombradas anteriormente derivan de un mismo cancionero³⁹ y sus formas literarias son las mismas que se

diciembre y junio, siendo abril y mayo los más adecuados para cruzar la llanura (Velasco Toro, 2003:97-113).

³⁹ El término “cancionero ternario caribeño” fue acuñado por Argeliers León en 1974. El primer adjetivo se relaciona con una estructura rítmica característica de las danzas renacentistas, del África bantú y del mundo colonial. Después en el mismo Caribe insular será transformado y suplantado por los ritmos binarios de origen “neoafricano” y del Barroco tardío que se generalizan en el mundo caribeño desde el siglo XIX con una mayor separación entre el campo y la ciudad, y un nuevo impulso de la trata negrera y la producción de azúcar. Esta base neoafricana logró en el siglo XX internacionalizarse y constituir varios géneros urbanos populares que trascendieron sus marcos regionales como sucedió con la música afrocubana. Por el contrario ningún género del cancionero ternario logró esta hazaña porque todos se refugiaron en el campo cuando creció el desarrollo de la

II. El son... ¿jarocho? Región e historia

popularizaron en España y América en los siglos XVI y XVII: la décima espinela, la seguidilla, la cuarteta libre y en romance, la redondilla, la sexteta, la octava real, el villancico y otras variantes de los cánones poéticos populares del Siglo de Oro (García de León, 2002).

Según Baqueiro Foster (1952) en las músicas regionales mexicanas existen melodías precortesianas que se conservan en las danzas, formadas por elementos anteriores a la conquista y otros aportados por órdenes religiosas. Posteriormente llegó la música profana popular de España en forma de seguidillas y playeras –según él seguidillas gitanas– que formaron un repertorio propio con las mismas normas de estructura, ritmo, compás, melódicas y armónicas que en España. Así mismo ya con un texto poético y principios dancísticos maduros. Baqueiro Foster (1952) explica cómo de las seguidillas gitanas españolas⁴⁰ se derivaron posteriormente las malagueñas y el fandango, pieza en compás de $\frac{3}{4}$ y tonalidad menor que se empezó a bailar en el siglo XVII. Estos géneros junto a las boleras, datadas a mitad del siglo XVIII, se extendieron tanto por España como por la Nueva España. Según este autor los fandangos evolucionaron con características diferentes regionales y otras formas estróficas que sustituyeron a las de la seguidilla. García de León (2003) afirma que el término fandango se usó en la época colonial de la Nueva España desde principios del siglo XVII, época de mayor presencia bantú con esclavos de origen congoleño y angoleño en México. Desde entonces también se usa para referirse a un género de cante y baile en tono menor del que derivaron una serie de variantes americanas entre las que se encuentran los sones jarochos en tono menor –Fandanguillo, Morena– y varios “fandangos” o “fandanguillos” de otras regiones del antiguo México colonial: Guerrero, la Huasteca, Tabasco, Nuevo México, Istmo oaxaqueño...

Una de las verdades asumidas y popularizadas en torno al “son jarocho tradicional” es que “en su conformación histórico musical intervinieron tres grandes vertientes culturales: la indígena, la española y la africana” (Figueroa Hernández, 2007:77). La casta española

vida urbana a finales del siglo XVIII convirtiéndose en m´suicas exclusivamente de campesinos de cada país (García de León, 2002).

⁴⁰ Baqueiro Foster (1952) escribe que las seguidillas, de supuesto origen morisco, nacieron en la Mancha a principios del siglo XVI y evolucionaron como un baile popular que se extendió por toda España desplazando a la anterior zarabanda. Define la seguidilla como sigue: “Aire español de canto y baile, con compás de 3 tiempos, movimiento animado. Empieza y acaba con estribillo y de composición métrica de 4 versos en el que riman en asonante el 2º y el 4º, los cuáles constan de 5 sílabas mientras que el 1º y el 3º tienen 7 sílabas”. Aporta en su trabajo algunos ejemplos de *Colección de seguidillas, tiranas y polos* de Don Preciso.

gobernante influyó definitivamente tanto a indios como a afroestizos en el periodo virreinal, ya que ambos eran estamentos subalternos a la primera. Por tanto es innegable en esta tradición la influencia hispana, pero la contribución española se ha exagerado al hablar de la música de México hoy⁴¹, ya que los etnomusicólogos se han limitado a analizar la forma de la música en sí y los versos, y no por ejemplo las estructuras festivas en las que están inmersos (Parra Muñoz, 2006). A pesar de la mentalidad eurocéntrica que reina en los planteamientos anteriores, la influencia hispánica es sobre la que se alcanza un mayor grado de consenso⁴². En comparación con ésta, las aportaciones de las raigambres negra e indígena se deslizan en un terreno cenagoso y especulativo. La recuperación de las contribuciones culturales africanas, concretamente procedente del área bantú del actual Congo y Angola que se filtraron por medio del sistema esclavista del periodo virreinal, ha protagonizado los trabajos de no pocos investigadores en las últimas décadas⁴³. En general estos intentos han supuesto la función de recuperación de un colectivo silenciado y aparentemente pasivo en los procesos culturales⁴⁴.

⁴¹ Investigadores como Saldívar o Mendoza, cuyos trabajos fueron realizados en la primera mitad del siglo XX, afirmaron que algunas de estas tradiciones fueron trasplantadas de España, como por ejemplo el baile del fandango. Según Vicente T. Mendoza “toda una generación de tipos líricos y coreográficos y declamatorios de los siglos XVI, XVII, XVIII y XIX llegaron a la costa de Veracruz y se integran en lo que se denomina fandango o “huapango”: tonadillas, fandangos, fandanguillos, malagueñas, peteneras, zapateados, seguidillas, boleros, guajiras, tangos, pasacalles, ayayais, trabalenguas, jarabes y sonos; trovos, cadenas, recuestas, décimas y glosas” (1956:65). Por los mismos años, Baqueiro Foster (1952) afirmaba que la música popular de Veracruz es por completo de ascendencia española.

⁴² Se ha destacado su fuerte sello andaluz, con una orquestación de cuerdas de influencia italiana y portuguesa y con permanente interacción con la llamada música culta mexicana y europea de los siglos coloniales. Se han identificado vestigios de música antigua española de los siglos XVI, XVII y XVIII. Entre ellos destaca una secuencia armónica -Do mayor, sol mayor, la menor y dominante de la menor- de la que han derivado los llamados “sones menoreados” o aquellos que mezclan acordes en tonalidad mayor y menor (García de León, 2006:40-43).

⁴³ Para ahondar sobre este tema ver el artículo de Ruiz Rodríguez (2007).

⁴⁴ En este caso es fundamental profundizar en la presencia de la población negra en México, las diferentes oleadas de importación de esclavos, su origen e instalación en el territorio de la Nueva España y las actividades económicas desarrolladas por los esclavos. Para ello son esenciales los trabajos de Aguirre Beltrán (1970; 1972). Sin embargo la revisión de los mismos documentos demográficos pertenecientes al siglo XVIII ha proporcionado en ocasiones conclusiones contrarias. Es el caso de la tesis mantenida por el profesor Pérez Fernández que se centra en la relación entre las diferentes castas de población colonial. La idea central es que la naciente nacionalidad mexicana estaba germinando entre mestizos, mulatos y negros libres mientras que los indígenas formaban casi

II. El son... ¿jarocho? Región e historia

La documentación anterior a la Revolución Mexicana de 1910 sobre los orígenes del son es escasa⁴⁵. La información más antigua y concreta sobre el son proviene de los registros del Tribunal de la Santa Inquisición Española. Los textos de los antecedentes de los sones fueron recogidos cuando provocaron el suficiente escándalo para molestar a las autoridades civiles y eclesiásticas. Aunque se ha afirmado que en los dos primeros siglos de la colonia se consolidaron en la Nueva España formas culturales marcadas por el mestizaje y la fusión de elementos (García de León, 2006:14), es imprescindible tomar en cuenta las relaciones de poder entre estamentos de dominadores y dominados ya que no implican el intercambio igualitario de rasgos culturales. Las músicas indígenas en la Nueva España anteriores al siglo XVIII fueron permitidas y reguladas por las instituciones eclesiásticas mientras que las comunidades africanas tuvieron más problemas para expresarse en público. Las festividades indígenas se permitieron en el espacio religioso y fueron absorbidas por el calendario religioso, mientras que las danzas africanas mantuvieron su secularización. No será hasta el siglo XVIII que aparezca una lírica popular anónima que no tenga ningún antecedente musical o textual religioso y que relate accidentes de la vida cotidiana de los estratos más bajos de la población (Camacho, 2007).

De forma preliminar es necesario ofrecer algunas nociones acerca de la población indígena en el sur de Veracruz, ya que ésta proporciona uno de los sustratos fundamentales

una nación separada de la nacionalidad en integración. En este proceso de contacto entre negros y blancos y de interinfluencia cultural se dio lo que el autor llama la música afromestiza mexicana, resultado de la mezcla de elementos africanos e hispánicos (Pérez Fernández, 1990:39-40). Sin embargo la hipótesis histórica sobre el origen del son de Parra Muñoz (2006:7) niega que pueda excluirse la influencia de la cultura india en la formación de la música mestiza mexicana. Revisando los mismos censos, Parra concluye que en el siglo XVIII había ciertamente muy pocos negros y muchos mestizos o pardos, ya que en este siglo la introducción de esclavos fue muy reducida y por el contrario los negros se amancebaban con indias porque sus hijos nacían libres y por la escasez de mujeres negras. El autor no está de acuerdo con la afirmación de que los indios constituyeran una nación aparte y que por este motivo no interactuaran con los negros y afromestizos. Por el contrario afirma que los pardos pasaban largas temporadas en los poblados de sus madres, poblados indios y que por lo tanto su cultura no era neoafricana sino india.

⁴⁵ Los cronistas españoles escribieron muy poco de las tradiciones musicales traídas de sus lugares de origen. Su testimonio no permite formar una idea certera acerca de la importancia, el contexto, las habilidades, el sentido, y aún en menor grado, de las cualidades sonoras del hacer musical de los aztecas ni de los pueblos por ellos subyugados. Existen registros de música litúrgica española que proporciona información sobre instrumentos, personal o incluso de la música ejecutada en las iglesias ya que quedan partituras del siglo XVI, sin embargo no ocurre lo mismo con la música profana española de la que han quedado muy pocas evidencias.

en las cosmovisiones actuales de los pueblos en la macro-región Costa Sur. “Entre los que son y los que vinieron, los grupos indígenas del Sotavento son: nahuas, popolucas, mixes, zapotecos, chinantecos, mazatecos, zoques, totonacos, mixtecos, chontales y tzotziles” (Delgado Calderón, 2005). Se considera a los popolucas, zoques y mixes como descendientes del antiguo pueblo olmeca. La distribución de la población originaria en la costa del Golfo puede rastrearse con dificultad más allá de la Conquista, aunque hacia finales del periodo clásico medio e inicio del periodo clásico tardío se datan las migraciones de nahuas-pipiles del 800 d.C. (Delgado Calderón, 2004:201) que huyeron de la guerra a la caída de Tula.

Durante la época de la Colonia destacan los movimientos de personas protagonizados por los nahuas de Mecayapan que llegaron desde Huimanguillo –actual Tabasco- a la Sierra de Santa Marta a mediados del siglo XVI hipotéticamente por la acción de piratas franceses. En el último tercio del siglo XVII nahuas procedentes de la desembocadura del río Uxpanapa fundan el actual Oteapan. Otro grupo de nahuas del antiguo señorío Ahualulco fundó Cosoleacaque en el siglo XVIII. También en el siglo XVIII familias zapotecas, chinantecas y mixes procedentes de la Sierra Madre de Oaxaca repoblaron el sur, oeste y este del actual municipio de Playa Vicente –el señorío de Huaspaltepec o Acuezpaltepec según las fuentes– debido a procesos de repoblamiento tras la dramática devastación de poblaciones anteriores (Velázquez Hernández, 2010:91-93). Las naciones indias de diferente filiación étnica mantenían relaciones entre ellas y compartían espacios con etnias mayoritarias o minoritarias. A pesar de la oposición de diversos pueblos ante la invasión española, a éstos no les quedó más remedio que ceñirse a las decisiones finales y proceder a una reorganización interna de sus repúblicas. La congregación de asentamientos que tuvo lugar en la época de la Colonia dejó grandes espacios vacíos que se convirtieron en sitios para ganado mayor. Al congregarse se redujeron los asentamientos de indios, además de los de la población mulata que estaba dispersa en ranchos y haciendas. A pesar de esto los pueblos no quedaron formados enteramente por indios sino que ya había en los mismos un buen número de españoles con negocios. Por esto el patrón de asentamiento quedó reconfigurado y los pueblos acentuaron su división en dos barrios a partir del centro: al norte quedó el llamado Barrio de Abajo y en él fueron ubicados los indios en solares con casas de “bahareque y cubiertas de paja”. Con el tiempo se les sumó la creciente población mulata. El centro y el barrio sur o de Arriba fue el área de “los de razón” (Velasco Toro, 2003:82-87).

Para rastrear los antecedentes del “son jarocho” o el “son jarocho tradicional” en el periodo colonial anterior al siglo XVIII algunos autores como Sheehy (1979:18-23) o Parra (2006:1-3) proponen revisar el concepto de “son” en esta época. Puede decirse que en lo

II. El son... ¿jarocho? Región e historia

referente al son antes de 1766, al menos desde el siglo XVI, la palabra “son” fue asociada con el canto laico, el baile y la ejecución instrumental. Autores como Sheehy (1979:23) afirmaron que el cambio de significado hacia un cierto género musical probablemente ocurrió en la costa del Golfo-Caribe, sin embargo no proporciona argumentos al respecto, obligando a tomar esta hipótesis con precaución. Lo que sí parece más claro es que la ejecución del son implicaba ya desde estos momentos tan tempranos a instrumentos de cuerda, especialmente al arpa diatónica y a la guitarra.

II. 2. 1 LOS SIGLOS XVIII Y XIX

La evolución de la producción económica y la tenencia de la tierra en la formación de la República en el siglo XIX, periodo de auge del fandango y la música de cuerdas, es fundamental para comprender las funciones sociales cumplidas por esta práctica festiva. El efecto de fragmentación de las tierras de los pueblos como consecuencia de la secularización de la propiedad comunal y la transición agraria que se abrió con la Revolución Mexicana giran en torno al conflicto que tuvo lugar entre la gran propiedad orientada a la ganadería y las tierras de los pueblos (Velasco Toro, 2003:21) en la región Costa Sur del Golfo de México. Durante la época anterior a la invasión española la forma dominante de la propiedad de la tierra fue la social⁴⁶. Sin embargo a partir de la conquista española la estructura agraria cambió radicalmente. Por un lado se conservó la propiedad social de los pueblos indios pero bajo las normas jurídicas y el sentido económico impuesto por la Corona. Por otro emergió como relación dominante la propiedad privada e individual de la tierra que tuvo su máxima expresión en la formación legal de grandes latifundios. La gran propiedad, que tuvo el carácter de hacienda, se caracterizó por ser la pertenencia rural de un individuo preocupado por la aspiración de poder y nivel social. Esta unidad productiva constituyó enormes latifundios dedicados a la ganadería orientadas a establecer

⁴⁶ Las tierras de los pueblos eran de carácter común y constituían la base material y territorial de la comunidad. Al darse la colonización los territorios de los señoríos indios fueron fragmentados y la población obligada a congregarse en los pueblos. Esta palabra de origen español refiere al compelo concepto de burgo, mediante el cual se aludía no solo a los habitantes sino también al estatuto de personalidad jurídica y capacidad de tener un gobierno propio en ayuntamiento, el derecho a poseer bienes y a tener tierras en propiedad comunal. Las tierras comunales eran de tres tipos: parcelas individuales que usufructuaban los habitantes con derechos de “ciudadanía”, ejidos y dehesas que pertenecían a la colectividad y su uso era común, y las llamadas “de propios”, cuyo fin era garantizar la provisión de recursos básicos para la vida comunal: madera para construir casas, leña, plantas medicinales...Además eran una reserva para dotar de tierras de cultivo a las nuevas generaciones (Velasco Toro, 2003:22-28).

un mercado extraregional de carne, piel y cebo. En un principio la cría de ganado se realizó con el trabajo de negros esclavos. Posteriormente la esclavitud fue reemplazada por el trabajo asalariado de vaqueros libres porque permitía una mayor rentabilidad al requerir menor inversión de capital y cero cuidado del trabajador.

La historia del son jarocho en el siglo XVIII se ha construido en su mayoría a través del hallazgo de notas de prohibiciones inquisitoriales, así como otro tipo de documentación jurídica sancionadora de prácticas musicales y dancísticas. Este tipo de fuentes recogen descripciones de las mismas juzgándolas como inmorales y pretenden regularlas conforme al guión cultural católico de la época. La paradoja del censor es que documenta con tan minucioso cuidado el objeto de su repulsión que lo salvaguarda en el tiempo. Las denuncias son tan detalladas y prolijas que suponen verdaderos cortes sociológicos de la sociedad de su tiempo. La lírica popular perseguida aparece en documentos jurídicos y administrativos –denuncias y testimonios, edictos y circulares– llamados “sones de la tierra”, término que se alterna con el de “canciones”, “aires” o “tonadas” (Camacho, 2007:53).

Parece que fue alrededor de la segunda mitad del siglo XVIII cuando se volvieron distintivos varios géneros que procedían de este conjunto de músicas y danzas que la administración colonial llamaba “sones de la tierra” en oposición a “los de España” (García de León, 2006:18). La primera mención oficial de un son en Nueva España fue en 1766 cuando las autoridades de la Inquisición condenaron uno llamado Chuchumbé por motivos anticlericales e inmorales. En 1766 una flota europea llega a Veracruz después de haber pasado por la Habana el suficiente tiempo como para subir a bordo pasajeros y marineros negros y mulatos. Llegó al puerto de Veracruz llevando así mismo con ellos un son llamado el Chuchumbé⁴⁷. La letra y los movimientos de la danza de esta “tonadilla” practicada por “gente vulgar y marineros” desalentaron pronto a las autoridades religiosas que decretaron un edicto prohibiendo “sones lascivos y coplas obscenas”⁴⁸. Serán necesarios nuevos edictos que prohíban este son y donde se describe el mismo⁴⁹ (Sheehy, 1979:23; Delgado Calderón, 2004:38). Las coplas mencionadas aludían directamente a un fraile mercedario y éste explica que sea un miembro de esta orden el que haga la primera denuncia el 20 de agosto de 1766. La correspondencia mantenida entre los Inquisidores y el comisario de Veracruz con el objetivo de conocer más ampliamente el caso, tuvo como fruto la recopilación de las coplas y la descripción del baile destacando de él la proximidad de los

⁴⁷ AGNM, Inquisición 1766: Tomo 1052, foja 293.

⁴⁸ AGNM, Inquisición 1766: Tomo 1297, foja 19.

⁴⁹ AGNM, Inquisición 1779: Tomo 1297, foja 19-20.

II. El son... ¿jarocho? Región e historia

cuerpos, sobre todo de sus partes bajas. Fue asociado a la gente de color quebrado y mulatos, además de a marineros y soldados, “pardos” en su mayoría de la Costa del Golfo que protagonizaron abundantes desplazamientos entre las principales ciudades novohispanas. Es particularmente relevante para este análisis que los contextos de práctica descritos son los espacios domésticos (Camacho, 2007), por tanto se trata de celebraciones privadas seguramente asociadas al entretenimiento pero también a las conmemoraciones de individuos. Se han preservado alrededor de 40 coplas de este son en el Archivo General de la Nación en México⁵⁰ (Sheehy, 1979:24).

La prohibición del son del Chuchumbé en 1766 es uno de los hitos que marcan la historia del “son jarocho tradicional”. Sin embargo autores como Alfredo Delgado piensan que no se puede afirmar que el Chuchumbé fuera un son jarocho ya que se prohibió en toda Nueva España⁵¹ y nunca se especifica su género musical. Por el hecho de que el registro documental más antiguo del Chuchumbé procede del Puerto de Veracruz, “acaso con cierta razón, los jaraneros se han apropiado” de este son (Delgado Calderón, 2004:39). A principios de los años 80 del siglo XX Gilberto Gutiérrez de Mono Blanco exhumó los versos y grabó algunos de ellos en el disco de Mono Blanco “El mundo se va a acabar” (1998). En 1990 otro grupo legendario se apropió del nombre y es llamado desde entonces Chuchumbé. Hoy este son forma parte del repertorio musical de “son jarocho tradicional” y más allá de su origen regional, la reapropiación muestra como la oralidad entró en el terreno de lo escrito y encontró una salida de nuevo en lo oral (Camacho, 2007:68).

Una de las noticias más antiguas referidas a los fandangos en la Costa Sur del Golfo de México es la de un juicio de la Inquisición en 1767⁵² a un negro natural de Córdoba y Orizaba en el que se denuncia su presencia habitual en los fandangos (Delgado Calderón,

⁵⁰ AGNM, Inquisición, Tomo: 1052, fojas 294 y 195.

⁵¹ Hay registros de prohibiciones similares en 1767 en la Ciudad de México, en Acapulco en 1771, en Xalapa en 1772, en Veracruz nuevamente en 1778 y en Pachuca y Zacatlán en 1784 (Delgado Calderón, 2004:39). María Águeda Méndez (1997) reconoce 43 sones perseguidos en este periodo de entre los cuales destacan 10 por ser los más perseguidos: el Chuchumbé (1766), el Animal (1767), el pan de Manteca (1767), las Cosechas (1772), el Pan de Jarabe (1772), el Sacamandú (1778), Seguidillas (1774), el Jarabe Gatuno (1801), el Torito (1803) y el Vals (1808). No en todas las noticias hay transcripciones de los sones, y de hecho el Chuchumbé destaca por ser el primer son prohibido por el Santo Oficio pero además se distingue porque de él se recogieron un total de 39 coplas y 5 denuncias de 1766 a 1772 (Camacho, 2007:55).

⁵² AGNM, Inquisición, vol. 1260, exp. 12.

2004:39). En una indagatoria sobre un baile prohibido en 1769⁵³ en el Callejón de la Campana del Puerto de Veracruz se alude a sones y a sus mímicas que actualmente están incluidos en el repertorio del “son jarocho tradicional”. Entre ellos destaca el son del Sacamandú o Zacamandú, introducido por un negro procedente de La Habana que estuvo forzado en San Juan de Ulúa. Según García de León (1994:24; 2006:98-99) a lo largo del siglo XVIII las causas civiles y religiosas se refieren marginalmente a los fandangos en forma con el término “sones de la tierra a la manera de Veracruz” (García de León, 2006:98-99) lo cual le hace deducir que existe ya una evolución regional de la práctica musical. Sin embargo no aporta la transcripción literal o fuente donde son aludidos bajo esta denominación. Randall Kohl (2007:62) afirma, citando a Delgado Calderón y a García de León, que tal vez la denuncia de 1767 al supuesto negro bígamo “fandanguero de Veracruz” sea la primera referencia al “son jarocho”. Sin embargo habrá que esperar casi 2 siglos hasta que aparezca el término de “son jarocho” ya que en las fuentes proporcionadas por los historiadores se hace referencia a los bailes y música de los fandangos, sin un apelativo que refiera a un género musical.

En 1773 en un juicio al alcalde de Acayucan⁵⁴ se mencionan de nuevo los fandangos relacionados con los negros (Delgado Calderón, 2004:40; García de León, 2006:99). Alcántara López (1998:32-33) aportó un documento fechado en 1779⁵⁵ en el que se declara que el Inquisidor de Veracruz tuvo noticia del baile del Zacamandú procedente de La Habana. El documento recogido por García de León (2006:97) titulado “El entierro y resurrección del difunto Medellín”, datado en 1781, ofrece una descripción de la forma en la que se mezclaban las danzas urbanas y los “sones de la tierra” en el Medellín de 1781. Existe otra denuncia de la Inquisición contra un “son deshonesto y provocativo que llaman Pan de Jarabe” en Pachuca –Hidalgo– en 1784⁵⁶. En una carta al Santo Oficio en 1789⁵⁷ de un fraile de Pachuca, nombra al fandango como el contexto de ejecución de los sones, además de condenar algunos como el Pan de Jarabe, el Chuchumbé o el Animal (Sheehy, 1979:27-28).

⁵³ AGNM, Inquisición, 1178, fojas 1-41. García de León (1994:24; 2006:98-99) fecha este documento en 1769, y Aguirre Beltrán (1970:5) transcribe y cita el mismo pero fechado en 1778.

⁵⁴ AGNM, General de Parte, 51, f. 137.

⁵⁵ AGNM, Inquisición. Vol. 1178.

⁵⁶ AGNM, Inquisición, Tomo 1297, foja 16.

⁵⁷ AGNM, Inquisición, Tomo 1297, foja 22.

II. El son... ¿jarocho? Región e historia

Data de 1790 la primera noticia que relaciona a los fandangos con el municipio de Tlacotalpan, donde además de asociarse a los mulatos, en esta ocasión también lo vincula con la población indígena. Se trata de la denuncia del párroco de la localidad acerca de los indios de Salta Barranca, Guguiapa y Boca de San Miguel sobre su conducta “poco cristiana”. En la respuesta del teniente de justicia en 1791⁵⁸, que justifica la situación por varios motivos, aparece la celebración de fandangos en honor a algún santo o por diversión. Los caseríos de Salta Barranca y Boca de San Miguel en esta época tenían una mayoría de indios huidos de otros pueblos y mulatos y mestizos errantes (Delgado Calderón, 2004:40-41). Es necesario recordar que a mediados del siglo XVIII las 3 jurisdicciones en las que estaba dividida la zona eran de mayoría indígena: Tuxtla con 98%, en la de Acayuca más de un 91% y la de Cozamaloapan en un 81%. Las pocas familias de españoles vivían concentradas en las cabeceras municipales, a las que se le sumaban un número mayor de familias de negros y mulatos (Velázquez Hernández, 2010:94). Los fandangos también aparecen relacionados con la presencia de foráneos, como en el caso de las fiestas titulares de Catemaco de los años 1799 y 1800⁵⁹. En este momento los “sones de la tierra” estaban muy extendidos y circulaban en partituras escritas y encuadernadas como lo atestigua una lista de partituras e instrumentos de una tienda de música datada en 1801⁶⁰ en la que se encuentra un tomo dedicado a los “soncitos de la tierra” (García de León, 2006:99-100).

La invasión francesa en España de 1808 tuvo fuertes consecuencias para Nueva España, tanto para los españoles peninsulares como para los criollos acomodados, que propusieron como dirigente al virrey José de Iturrigaray. La colonia vivía ya una fuerte crisis interna económica y social, política e ideológica, lo cual provocó finalmente la rebelión. Los terratenientes, mineros y comerciantes acaudalados eran los menos, frente a ellos estaba la creciente clase media criolla condenada a puestos de segundo orden a pesar de tener mejores preparaciones. Y por debajo de éstos una gran masa de trabajadores rurales sin tierra, obreros de minas en condiciones infrahumanas y los pueblos indios cada vez más ahogados. Después de 11 años de luchas entre realistas e insurgentes fue proclamada la independencia de México en 1821. Luego vino la ilusión de Iturbide de construir una monarquía que cayó en 1823 y el reinicio del proyecto liberal de construir una república. El 4 de octubre de 1824 se promulgó la Constitución Política Federal de los Estados Unidos de México. El naciente país fue reorganizado territorialmente en estados integrantes de la federación y con capacidad jurídica para integrar su gobierno y

⁵⁸ AGN, Clero Regular y Secular, vol. 188, exp. 7.

⁵⁹ AGNM, Hospital de Jesús, 352, n° 12.

⁶⁰ AGNM, Tierras, 1334, n° 2, fojas 27-93.

administración interior. En 1825 se aprobó la Constitución Política del Estado de Veracruz. En ella se quedó establecido que el territorio veracruzano quedaría dividido en 4 departamentos y estos a su vez se dividieron en cantones (Velasco Toro, 2003:263-269).

En la segunda mitad del siglo XIX hubo importantes cambios en la fisonomía de la estructura agraria de la macro región Costa Sur. La gran propiedad no dejó de existir, sino que fue alentada por parte de los gobiernos de la República. Sin embargo hubo una transferencia de propietarios y la fragmentación de algunas haciendas para vender parte de sus terrenos a particulares que invirtieron en la formación de plantaciones de caña de azúcar y plátano. En ese momento la hacienda ganadera empezó a compartir su dominio con la plantación. Sin embargo los pueblos sufrieron la mayor embestida contra sus tierras comunales gracias a la política de secularización o desamortización civil que en Veracruz se inició el 22 de diciembre de 1826 cuando se expidió la Ley Sobre Repartimiento de Terrenos Indígenas y Baldíos. A partir de esta disposición se derivaron decretos y leyes cuyo fin fue dividir la propiedad comunal y el fundo legal para reducirlo a propiedad individual. A partir de la lógica del concepto de propiedad privada y su derivación fiscal, los liberales propusieron el desmantelamiento de la propiedad comunal para convertir al indio en propietario individual. Las acciones para transformar la propiedad agraria de los pueblos indios lograron mayor concreción durante el régimen de Porfirio Díaz (1876-1911). Este despojo social de la propiedad agudizó las tensiones de clase al interior de los pueblos, que eclosionaron al conocerse la Ley Agraria del 6 de enero de 1915 expedida por Venustiano Carranza en el Puerto de Veracruz (Velasco Toro, 2003:26).

En 1803⁶¹ está datada una noticia de censura del son del Torito donde se describe la coreografía que hasta el día de hoy se ejecuta cuando se interpreta el Toro Zacamandú (Aguirre Beltrán, 1970:5; Sheehy, 1979:29; García de León, 2006:100). Además en esta denuncia se especifica que “no hay concurrencia de arpa y guitarra, especialmente en las casas de campo, en las pequeñas de la ciudad y los pueblos de Medellín, Jamapa y Antigua Veracruz, en que no se vea bailar”. Por tanto se reitera que estos “soncitos de la tierra” se interpretaban en contextos festivos domésticos tanto de ciudades como de pueblos. Muchas costumbres festivas de fines del siglo XVIII y principios del siglo XIX estuvieron presentes en los salones sociales de las grandes ciudades de la región, Veracruz y Xalapa, como lo atestiguan distintas fuentes que denuncian la ejecución del Jarabe Gatuno en fiestas jalapeñas en 1803⁶². La presencia de “aires populares” en estos espacios de esparcimiento

⁶¹ AGNM, Inquisición, 1410, fojas 69- 96.

⁶² AGNM, Inquisición, 1414, n°3, fojas 329-337; AGNM, Inquisición, 1410, fojas 328-329.

II. El son... ¿jarocho? Región e historia

ciudadinos, distintos de los domésticos, está relacionada con el crecimiento de la vida urbana y sus opciones de consumo, con la pujante importancia del teatro y la tonadilla escénica⁶³ en los corrales y coliseos, así como el aumento de los públicos populares que acceden a estas manifestaciones. La forma teatral de la tonadilla tuvo mucha influencia en la gestación del “son jarocho tradicional” durante el siglo XVIII tanto musicalmente como coreográficamente, al mismo tiempo que se nutrió de las músicas y danzas regionales. Por tanto en la segunda mitad del siglo XVIII se produce un importante cambio en las actuaciones culturales protagonizadas por los “sones de la tierra” o “aires nacionales” ya que estos comienzan a formar parte y a su vez a enriquecerse a partir de su incorporación a interpretaciones escenificadas teatrales.

Así mismo sufrieron en esta época una relevante transformación en cuanto a su consideración en los procesos de construcción de identidades. A finales del siglo XVIII las regiones en México fueron configurando sus identidades culturales a través de particularidades como la música que, junto a las danzas, sufrieron un intenso proceso de popularización que indicaba la emergencia de la fuerza de la sociedad borbónica de la época. Estas expresiones festivas se expandieron desafiando al Estado y a la Iglesia, adquirieron para los mestizos y criollos un sentido reivindicativo de lo propio, cumpliendo funciones políticas de reafirmación nacional que rebasaban su carácter lúdico (García de

⁶³ El término “tonadilla escénica” fue acuñado por José Subirá en 1928, se desarrolló alrededor de la segunda mitad del siglo XVIII y alcanzó su apogeo alrededor de 1790. La tonadilla retrataba aspectos típicos de la vida popular incluido el acervo de las canciones y danzas regionales, y fue el mayor medio de creación y difusión de los sones mexicanos. Alrededor de 1830 la tonadilla había degenerado y cayó en desuso (Subirá, 1928, *Diario de México*, Tomo III nº 213). Según García de León a principios del siglo XX se crearon leyendas sobre el origen de tonadas teatrales convertidas en sones, como la Petenera o la Manta, que según Guillermo Prieto (*Memorias de mis tiempos*, 1906) llegaron con alguna compañía andaluza (García de León, 2006:100). Vicente Mendoza concluye incluso que los “soncitos regionales” que aparecieron a finales del siglo XVIII, como la Bamba o la Indita, fueron imitaciones de la música de la tonadilla (1956:64-65). El musicólogo mexicano declara que “sin exagerar la tonadilla es el origen de al menos el sesenta por ciento de la música mexicana” (1956:59). Además de Mendoza, Covarrubias (1946) y Baqueiro Foster (1944) también identifican al son jarocho como una extensión de la tradición española. Sheehy reafirma la idea de que el contexto teatral de la tonadilla escénica proveyó de muchos prototipos todavía vivos en el son jarocho, como por ejemplo numerosas exclamaciones como: *caramba, cielito lindo, moreno, mi vida...* que han servido para rellenar los huecos en los versos de 5 y 7 sílabas de las seguidillas (1979:31). En posteriores trabajos como los de Loza (1982, 1992) reaparece la idea de que estas obras, traídas de España, sirvieron como modelo para la música y danza de los campesinos.

León, 2006) y protagonistas de contextos de socialización por excelencia, funciones que habían cumplido hasta entonces. El éxito inusitado que tuvo el fandango durante todo el siglo XIX estuvo favorecido por diversas circunstancias, como el continuo movimiento de población provocado por las Guerras de Independencia en el país, las monterías de explotación de cedro y caoba en las selvas del Istmo y las cuencas de los ríos Papaloapan y San Juan⁶⁴ y el comercio internacional del puerto de Veracruz, Tlacotalpan y Minatitlán-Coatzacoalcos (Delgado Calderón, 2004).

Sin embargo en el siglo XIX los “sones de la tierra” desaparecieron de los principales escenarios teatrales de la Ciudad de México ocupados por compañías francesas y españolas de ópera y otros géneros líricos, así como por obras de autores mexicanos en menor medida. En la obra de Reyes de la Maza (1972:53-54) tan solo se recoge una mención a “una obra cómica en dos actos de costumbres nacionales [...] intitulada *Un paseo por Santa Anita*”. Esta obra del escritor Víctor Landuce presentaba las costumbres nacionales sobre un escenario y es considerada el antecedente de lo que después sería la “revista” como género de espectáculo.

En la época del desahucio del emperador Iturbide y la declaración de la República de México en 1824, el son mexicano aparece bien establecido en la parte central del país, desde el estado de Veracruz en el este hasta el de Guerrero en el oeste. Desde esta época en adelante, el desarrollo del son estuvo marcado por la elaboración regional de prototipos musicales ampliamente diseminados. El repertorio se sistematizó y particularizó en la Costa Sur del Golfo a principios del siglo XIX agrupando más o menos un centenar de “aires” o tonadas en modos mayor, menor y minoreado⁶⁵ (García de León, 2006:40-43). De forma simultánea, hacia la mitad del siglo XIX las modas de los estilos musicales mexicanos dieron la espalda a su herencia india y española: los aristócratas promocionaron la ópera italiana, los salones de música de estilo francés y las danzas al ritmo de vals, mazurcas o polkas. El rasgo principal de este cambio musical fue la binarización de los géneros y la popularización relativa de la música escrita. La clase media y adinerada acudía a los bailes de salón, coliseos y teatros, tonadillas escénicas y sainetes; todos ellos fueron elementos importantes para conformar aspectos literarios, coreográficos y musicales de los diferentes

⁶⁴ Para más información sobre este tema ver la obra de Zaráuz López (2003) “Integración comercial durante el siglo XIX: el caso de la explotación de caoba en el sur de Veracruz”.

⁶⁵ Baqueiro Foster (1942:175) explica que los sones “menoreados” son los que se tocan conforme a una escala menor natural, esto es, la menor sin sensible –hipodoria griega y también de la Iglesia Cristiana. Actualmente entre los ejecutantes populares se traduce como aquellos sones en los que se alternan acordes de tonalidad mayor y menor en el mismo son.

II. El son... ¿jarocho? Región e historia

géneros populares. Sus influencias se mezclaron con los “sones de la tierra” y alimentaron la vieja tonadilla escénica que hasta la actualidad se rastrea en los estribillos y motivos del son en toda la República. El teatro fue un agente mediador muy importante entre la cultura popular americana y la tradición culta europea que también afectó a la música ya que las orquestas acompañaban a las tonadillas escénicas y los conjuntos instrumentales de éstas influyeron en lo que después fueron los conjuntos típicos regionales (García de León, 2006).

La interacción de todas estas novedades en los diferentes estratos del mundo colonial tardío nunca se pudo separar del descontento social, la crisis económica y todos los acontecimientos que derivaron en la Guerra de la Independencia. El mundo criollo se reafirmaba como tal y en sus arranques nacionalistas utilizó los “sones de la tierra” y sus variantes regionales para crear el proyecto de una cultura nacional y un clima de resistencia político. En este clima del final de la colonia y principios de la Independencia, entre otras cosas, surgieron nuevas pautas de identidad que rompían con antiguos sistemas de castas. Las manifestaciones festivas trascendieron sus espacios originales y dejaron de adscribirse a un grupo social concreto, como los bailes de salón que atraían cada vez a un público más amplio, o los sones convertidos en sonatinas de tertulia.

Con el final de la Inquisición y el inicio del nacionalismo, las fuentes que describen la música de cuerdas en la Costa Sur del Golfo de México cambian radicalmente ya que desaparecen los documentos oficiales de condena del siglo XVIII y proliferan los relatos de viaje, memorias y novelas⁶⁶ (Sheehy, 1979). Existen numerosas menciones al tema en los

⁶⁶ Los textos que suponen las fuentes para estudiar este periodo han sido clasificados por sus compiladores en diferentes niveles en cuanto a la aproximación al fandango que suponen: el de la gente de paso y el de los cronistas locales. En el primer grupo, el de los relatos de viaje, hay que ubicar en su contexto la diversidad de miradas nacionales y extranjeras que desde distintas perspectivas y mostrando distintos grados de interés, describieron la fiesta. Estos observadores eventuales participan inesperadamente de un acontecimiento y estampan su testimonio de acuerdo a sus vivencias. En los relatos de viajes se describen indumentarias, protocolos así como repertorios musicales. El segundo grupo lo integran los cronistas y costumbristas románticos que difieren de los anteriores porque generalmente están involucrados socialmente en los espacios que describen, ornamentan lo único y particular del ambiente en el que viven y buscan “el espíritu del pueblo”. Las fiestas son elementos muy importantes en sus crónicas y las adornan de orgullo y fantasía (García de León, 2006). Así mismo las obras datan de fechas posteriores a los acontecimientos que describen, tratándose en algunos casos de auténticas memorias de juventud o infancia, con la consecuente añoranza que esto implica. Además de los dos grandes grupos de fuentes que se han descrito arriba, hay que sumarles otro tipo, las periodísticas. Durante la primera década del siglo

relatos de viajeros de la primera mitad del siglo XIX. Así desde 1826 hasta 1921 los fandangos de tarima aparecen descritos como los principales contextos de ejecución de la música de cuerdas o los antiguos “sonecitos de la tierra” ya conformados regionalmente. En estas descripciones aparecen protocolos y repertorios que no han variado mucho de los practicados en la actualidad y se registran con detalle en todo el litoral (García de León, 2006). Una de las mejores crónicas es la del reo capitalino Antonio López Matoso y su Viaje de Perico Ligero al país de los moros quien en 1817 menciona composiciones y danzas culteranas –el minué congó, el minué afandangado, el paspié, la contradanza– bailadas por negros y mulatos en el Puerto de Veracruz (García de León, 2006:101). En la descripción de este viajero en Veracruz ya se habla del arpa y del zapateado sin moverse del lugar en pareja ejecutado por negros (Delgado Calderón, 2004:41). Pérez Montfort (2007b:191) recoge fragmentos de las descripciones del marino Georges Frances Lyon en 1826, una de las primeras narraciones extranjeras sobre el fandango veracruzano a principios del siglo XIX.

En el relato *Viaje a México* de M. Fossey de 1831 sobre las Tierras Calientes mexicanas indios y mulatos tañen vihuelas y guitarras con armonía pero de formas repetitivas acompañados de voces de bailadoras y músicos (Delgado Calderón, 2004:42, García de León, 2006:151). También de 1831 es la narración *Mi viaje a México o el colono del Coatzacoalco* de P. Charpenne donde se describe un fandango en Chinameca (Veracruz) con la presencia de músicos en la iglesia durante un bautizo que tocaban arpa, violón y guitarras (Delgado Calderón, 2004:42; García de León, 2006:102 y 132). Otro relato de 1832, el de C. C. Becher, recoge las impresiones de un viajero en el transcurso de un desplazamiento entre Veracruz y Medellín en el que encuentra un fandango en el que bailan parejas sobre una plataforma al aire libre (Delgado Calderón, 2004:42). Gabriel Ferry, alias Louis de Bellemare, describe un fandango en las inmediaciones del puerto de Veracruz en su *Escenas de la vida mejicana: los jarochos, 1840* (García de León, 2006:102 y 135).

La obra de la Marquesa Calderón de la Barca, esposa del primer embajador español en México, *Life in México during a Residence of Two Years in that Country* (1843) contiene frecuentes alusiones a las costumbres musicales mexicanas. También confirma la existencia de muchos sones como el Palomo, el Perico, el Jarabe o los Enanos. En esta obra está

XIX el Diario de México anuncia en varias ocasiones la ejecución de “sonecitos” en los intermedios de obras más largas en el Coliseo de México. En distintas ocasiones se nombran por su nombre algunos de estos sones: La indita -existe actualmente un son con este nombre-, el Rorro, la Jarana y el Jarabe (Campos, 1928). El Diario de México así mismo alude a varias tonadillas ejecutadas en los intermedios de obras de teatro (Sheehy, 1979).

II. El son... ¿jarocho? Región e historia

recogida la anécdota de la muerte de un soldado mientras bailaba el son de los Enanos (Sheehy, 1979:36). En *La tierra caliente. Escenas de la vida mexicana. 1849-1862* de L. Biart de 1850 (García de León, 2006:160), se describe un fandango en Alvarado a mediados del siglo XIX.

El relato del pintor J. S. Hegi de 1859 relata un fandango en Huatusco –entre Xalapa y Córdoba: músicos con jaranas y arpa, una tarima de no más de 2 metros y medio por lado con 7 parejas bailando, los bailarores y bailadoras no se mueven del sitio, el cuerpo y el torso permanece inmóvil aunque en el caso de los hombres la cabeza se mueve hacia todos los lados y fingen indolencia (Delgado Calderón, 2004:43). De esta misma época son los versos de los sones en la época de la Independencia –1812, 1823– cuya importancia política ha sido subrayada por Pérez Montfort (1998) en “La décima comprometida en el Sotavento: de principios del siglo XIX a la Revolución”. En esta obra también se recuperan décimas que hablan de la muerte del Archiduque Maximiliano, la vida de Antonio López Santa Anna y el gobierno de Benito Juárez, el fin del Porfiriato y el comienzo de la Revolución.

Las memorias suponen otro grupo de fuentes para estudiar la historia de la música de cuerdas en el sur de Veracruz en este periodo, con características diferentes a los relatos de viajeros. En *La vida en México en 1810* de Luís Obregón, obra publicada en 1911, aparecen recogidas tonadillas escénicas con temas populares representadas en el Coliseo de México (Sheehy, 1979:30-31). Los recuerdos de un fandango en la región de Alvarado en 1825 pueden encontrarse en *Mis memorias íntimas. 1825-1829* de E. Aviraneta e Ibarгойen (García de León, 2006:102).

El uso de aires populares en contextos cultos como las “veladas literario-musicales” lo ejemplifica la carta que envía el escritor Miguel Payno a Guillermo Prieto en 1843. En ella se describen veladas en Xalapa donde señoritas de la alta sociedad interpretan con arpa y dotaciones de jaranas música escrita que alterna valeses alemanes con “sones de la tierra” (García de León, 2006:101). A pesar de que el contexto de ejecución es en este periodo el fandango, continúa la convivencia de éste con escenificaciones y recreaciones de la música de cuerdas y los “soncitos del país” en ambientes cultos urbanos. La obra de Guillermo Prieto *Memorias de mis tiempos 1828 a 1840* –publicada en 1906– describe la pervivencia de antiguos sones al mismo tiempo que nuevos sones y sus danzas eran creados o incorporados desde otras regiones del país. La afirmación de que los “soncitos” eran bailados zapateando y haciendo pantomimas también coincide con el modo de ejecutar muchos sones del sur de Veracruz actualmente. En esta obra se encuentran transcripciones de versos de varios de ellos –la Petenera, la Manta, los Enanos, el Palomo, el Durazno– que

han cambiado muy poco en los aproximadamente 125 años desde que fueron recogidos por Prieto. Sheehy destaca el doble sentido presente en estas transcripciones como una característica estilística de las letras de los sones (Sheehy, 1979:32- 33). Sin embargo para García de León la obra de Guillermo Prieto es símbolo de la leyenda que se creó acerca de que el origen de los sones estaba en las tonadas (García de León, 2006:100).

En cuanto a las fuentes periodísticas destaca la efímera publicación periódica “El Museo Mexicano” –1843/46– en la que se ofrecen varias descripciones de ejecuciones de sones de fandango derivadas de las observaciones de José M^a Esteva. A raíz de un viaje a Medellín el autor describe los sones bailados como compuestos en la región y también procedentes del interior de la República y descompuestos a su antojo. Como sones propios de la región nombra: la Tusa, el Canelo y la Guanábana; y como procedentes de otras regiones: el Ahualulco, el Tapatío y la Manola. También describe algunas coreografías asociadas a un son en particular como la costumbre de atar una banda o bailar con un vaso en la cabeza bailando la Bamba, pautas coreográficas que han sido recuperadas posteriormente por los ballets folclóricos del siglo XX. También describe la dinámica de las bailadoras en un fandango alrededor de una tarima (Esteva, 2012:51). Del mismo autor, José M^a Esteva, recoge García de León sus *Romances jarochos* (2006:167-179) de 1843 a 1860.

Existen muy pocas menciones de fandangos entre indígenas pero Delgado Calderón cita la obra *Soteapan en 1856* de Andrés Iglesias en la que se relata un fandango entre los popolucas de Soteapan con motivo de una boda. Se describe su duración durante toda la noche y se mencionan los nombres de los sones que se cantan y bailan: el Torito, la Petenera, la Manta, el Caimán, El Aguanieve, el Fandanguillo y otros, que se tocan en vihuelas y se cantan en redondillas (Delgado Calderón, 2004:43).

La llegada de Porfirio Díaz a la presidencia de la República (1877-1911) trajo la tranquilidad pública necesaria para la presencia de inversionistas extranjeros. Veracruz experimentó cambios por la política impulsada por Porfirio Díaz y las administraciones estatales en cuanto a la división de tierras comunales en pro del derecho absoluto de la propiedad individual. Se extendió la filosofía positivista del pensamiento social mexicano del último tercio del siglo XX, en la que destaca sobre todo la idea de progreso. Una de las consecuencias de las políticas del porfiriato fue el refuerzo a las corrientes migratorias, tanto a la llegada de extranjeros que aportaran capital como de trabajadores asalariados. Las facilidades de inversión del régimen incrementaron la situación, la construcción de caminos y la modernización del transporte del programa de ferrocarriles y la importación de embarcaciones de mayor capacidad de carga. Con el florecimiento de la producción cañera

II. El son... ¿jarocho? Región e historia

y el desarrollo de plantaciones bananeras se dieron cambios en el paisaje rural. Tierras antes ocupadas por ganado bovino fueron sembradas con caña de azúcar y plátano, cultivos que demandaron mano de obra temporal para la zafra y permanente para el caso de la plantación bananera. Surgió así la plantación como unidad productiva, que opera bajo la premisa de la máxima ganancia, posee capital abundante, está organizada en sociedad mercantil y la acumulación no se relaciona directamente a la necesidad de status de los dueños aunque los propietarios son dirigentes. La fuerza de trabajo está en función del abastecimiento de un mercado de gran escala y existe una tecnología adecuada para la producción un excedente susceptible de aumento (Velasco Toro, 2003:284-310).

A mediados del siglo XIX las crónicas retratan la consolidación de un estilo musical propio regional, un género con su propio protocolo, así como una particularidad: los músicos participan en el fandango desde el pie de la tarima, y los que toman el escenario son los bailarines, en parejas, de a montón o de varias parejas. A lo largo de estas crónicas existen descripciones puntuales de la música de los fandangos, de las danzas y sus elementos escenográficos –cascabeles, listones de seda, castañuelas– así como la descripción de variantes de la ropa típica de la costa: el machete, el uso de cocuyos y el cachirulo, la ropa de los varones con sobrepuestos de cuero, sombreros de ala ancha y botonaduras metálicas. Incluyen muchas figuras coreográficas adaptadas a cada son –la ceremonia del nudo o banda o los sones de “a montón” descritos como contradanzas cultas–, y usos muy arraigados como las “galas” o retribuciones monetarias a las bailadoras similares a otras prácticas del Caribe español (García de León, 2006; Esteva, 2012:44-47).

En la obra de Antonio García Cubas *Escritos diversos de 1870 a 1874*, se puede leer una descripción de un fandango en la barra de Nautla de 1874 (en García de León, 2006:102 y 180), autor que también escribió *El libro de mis recuerdos: Sones en la capital, 1860* (en García de León, 2006:179). De la región de la Cuenca del Papaloapan del distrito de Oaxaca existe una noticia de 1883 relacionada con los usos y costumbres de los pueblos de Tuxtepec, San Pedro Ixcatlán, Santiago Xalapa, San Felipe Usila y San Lucas Ojtlán, donde según Delgado Calderón aún existen jaraneros. Todas estas poblaciones de la región de Oaxaca aledaña al Papaloapan aparecen en la *Jefatura política del distrito de Tuxtepec* escrito por Manuel Medinilla en 1883. En este texto se describen los huapangos relacionados con los negros, para los que basta colocar una tarima al aire libre, unos faroles que adornen el lugar, bancas o sillas y hacer unos disparos o tirar cohetes para avisar a los demás. La raza indígena según esta fuente no baila, pero sí asiste para ver bailar tanto en los huapangos como en los salones de baile españoles. En la descripción aparece la posición de las bailadoras en 2 líneas paralelas y la realización de mudanzas y zapateados al compás del son. Los cantadores improvisan versos que luego son repetidos por los demás

en coro. Hay sones donde baila una sola bailadora que es relevada por otras hasta que terminen de sonar el arpa, la flauta, guitarra o bandolita, los instrumentos usuales. Describe las “galanterías” que los hombres hacen a las bailadoras y que consisten en ponerles un sombrero o atarles una banda que luego recogerán al término del son entregándoles una moneda a las bailadoras (Delgado Calderón, 2004:43; García de León, 2006:102).

La iglesia vuelve a resentirse de estas prácticas y de ello quedan escritos del obispo de Oaxaca en 1892, al que pertenecían casi todas las parroquias de la costa sur del Golfo –Chinameca, Minatitlán, los Tuxtlas, Acayucan o Tuxtepec. Condena el obispo concretamente los bailes de la Llorona, el Rubí, la Manta, el Pan de Manteca o Jarabe, los Temascales y otros, por lo lascivo de sus coplas o por sus gestos. Para despedir el siglo se celebraron las fiestas de la Candelaria en Minatitlán, en vez de en Jáltipan como era habitual, a causa del auge maderero (Zarauz, 2003:146), cuyo programa incluyó los bailes de sones (Delgado Calderón, 2004:44-45; García de León, 2006:102).

También fue recogido “Un fandango en la Puntilla”, en la barra de Nautla, la región de la costa del Barlovento, por Enrique Juan Palacios en 1911 (en García de León, 2006:102 y 206), lo que demuestra la extensión de estas fiestas en esta época más allá del área del llamado Sotavento y el sur del estado de Veracruz. La presencia de fandangos en el río Tonalá y la región de Huimanguillo en Tabasco fue descrita en testimonios orales recogidos por Raúl Hellmer alrededor de 1960 (García de León, 2006:102).

A finales del siglo XIX la novela costumbrista describió los fandangos romantizados con modismos jarochos o interpretaciones del habla local con sus ejemplos más conocidos en las obras de Esteva o Rodríguez Beltrán. Los romances descriptivos de José María Esteva 1843-1860 son una muestra de cómo los liberales utilizaron los motivos folclóricos como vehículo de afirmación regional para consolidar su proyecto político (García de León, 2006:102 y 167). En la novela de Cayetano Rodríguez Beltrán *Perfiles del terruño* (1902) se describe la “juerga de borrachos en los portales y en la calle” de la navideña y nocturna Rama en Tlacotalpan, tal y como todavía es conocida hoy en día (1902:365). En la misma obra se describe a un arpista que a diario toca en las calles la Bamba (1902:82). En otra obra del mismo autor, *Pajarito* (1906) se describe a un jaranero que canta en la calle versos de la Bamba. La estructura del verso en seguidillas y el estribillo son idénticos a la forma que tiene de cantarse hoy en día. Para García de León las novelas de este autor tlacotalpeño son ejemplo de escenas bucólicas y candorosas (2006:104) típicas de los relatos costumbristas.

Con la Revolución Mexicana –1910/1917– las comunidades campesinas vieron la oportunidad de recobrar sus tierras ya que se exigió la restitución de los terrenos al común,

II. El son... ¿jarocho? Región e historia

la ruptura con el régimen anterior y un nuevo pacto entre campesino y Estado. Conceptos como el de indio y agricultor dan paso al de campesino, aplicado a la clase social dedicada a las labores agrícolas y pecuarias con base material en la tierra, con una cultura rural y el sistema de las relaciones de producción descansando en el grupo familiar aunque sin excluir el trabajo asalariado eventual y la recolección. La acción agraria restitutoria de la Revolución cerró una fase de vejaciones contra los habitantes de los pueblos y de privilegios para los latifundistas aunque fue también un periodo de profundas contradicciones. Después de un largo proceso de disposiciones legales, reacciones opositoras de los propietarios y maniobras del gobierno para no perder el control de la masa campesina, las restituciones de tierras fueron autorizadas bajo el régimen de propiedad ejidal entre 1917 y 1934 (Velasco Toro, 2003:28).

La estructura de la propiedad de la tierra es un aspecto fundamental para la comprensión de las fiestas y sus funciones sociales en esta época. Vargas Montero (2007:262) recoge un cuadro festividades religiosas en localidades mestizas de la macro región Costa Sur del Golfo entre el periodo comprendido entre 1878 y 1948, presumiblemente extraído de fuentes hemerográficas. Aparecen fandangos en 2 ocasiones: en Acula en 1879 con motivo de la fiesta de patronal San Antonio junto a bailes de salón y en el municipio de San Juan Michapan de Acayucan en 1879 el día de Navidad aunque aparece nombrado como Pascua. En una noticia acerca de las fiestas del Niño Jesús en Chacaltianguis a finales de enero en 1948 donde se anuncian bailes jarochos y en una de Tlacotalpan de 1879 con motivos de las fiestas de la Candelaria se anuncia un baile de enramada que posiblemente sea un fandango. En el resto de los programas festivos aparecen bailes de salón, baile de la cruz o simplemente baile.

El fandango a principios del siglo XX atrajo la atención de musicólogos y renovados costumbristas como quedó reflejado en la obra de Ruiz Maza⁶⁷ (1954) “Fiestas de la Candelaria en Medellín y otros estados”, o en la de M. L. Wagner (1927) “Algunas apuntaciones sobre el folklore mexicano”. Ruiz Maza recopiló aguinaldos hexasílabos de la Rama navideña en las fiestas la Candelaria en Medellín, mientras que Manuel Carrero Errasquín hizo lo mismo en Santiago Tuxtla. A este ciclo pertenecen las anotaciones de

⁶⁷ En la obra de Ruiz Maza puede encontrarse un interesante fragmento donde habla de la irreprochable estructura y técnica de los sones que le hace suponer que fueron arreglados en la época colonial por los organistas de los pueblos, los únicos que en aquellos tiempos sabían de música, y que es reflejo del pensamiento de la época. Además se refiere a los tópicos presentes en los sones y a las mímicas de las mujeres para bailarlos.

José María Malpica sobre Tlacotalpan y las detalladas descripciones del cronista de Jáltipan, Eulogio Aguirre (García de León, 2006:104-105).

El último grupo de fuentes analizadas lo componen las obras de los musicólogos del siglo XX dentro de una corriente ideológica que busca, bajo el espíritu de época del nacionalismo, destacar los rasgos culturales para preservarlos y potenciarlos, traen como misión el rescate de lo propio. Son parte de la estela cultural que deja la Revolución Mexicana y buscan dar trascendencia a las tradiciones musicales populares para servir de inspiración a la música folclórica (García de León, 2006). La obra de Gabriel Saldívar (1934) *Historia de la música en México* destaca por su hipótesis acerca de las letrillas, coplas y coplillas –el verso corto musical– como predecesoras de los sones y la transcripción de documentos inquisitoriales del siglo XVIII (1934: 223- 228; 246-260).

Es relevante tener en cuenta para comprender la configuración actual de la población originaria de la macro región Costa Sur del Golfo que a finales del siglo XIX se produjeron inmigraciones y desplazamientos forzados de poblaciones originarias. Dichos movimientos estuvieron protagonizados por habitantes de los estados vecinos: Oaxaca, Tabasco y Chiapas además de pobladores de otras zonas del estado de Veracruz. Las motivaciones fueron aspiraciones personales por mejorar las condiciones de vida, ya sea por obtención de tierras propias o por posibilidad de trabajo. A finales del siglo XIX se produjo la llegada de campesinos zapotecos a las plantaciones algodoneras al sur del municipio de Playa Vicente. En las mismas fechas poblaciones zapotecas del istmo oaxaqueño se trasladaron al istmo veracruzano para la construcción del ferrocarril transístmico (Velázquez Hernández, 2010:94-96).

II. 2. 2 EL SIGLO XX

La fiesta del fandango cumplió importantes funciones sociales hasta la primera mitad del siglo XX. Fue principalmente fiesta campesina, recreación en ambiente natural, lúdico y nocturno alrededor de una tarima. En ella se manifestaban jerarquías sociales y políticas, barreras sociales, contextos de representación y de identidad de la vida rural. Se practicaba en todo el litoral del Golfo de México desde Nautla hasta el Huimanguillo, junto a los territorios de siembra y pastoreo. Desde tiempos coloniales fue una festividad rural que en ocasiones se acercó a lo urbano, acompañando fiestas familiares. Hasta la primera mitad del siglo XX fue fundamentalmente un espacio de socialización a través del cual se mantenían relaciones de compadrazgo, de parentesco y de encuentro. Se podía hacer de improviso, en tiempos de espera, o preparado con anticipación. Las descripciones del siglo XIX insisten mucho en estos aspectos y en su abundancia en el sur de Veracruz (García de León,

II. El son... ¿jarocho? Región e historia

2006:36). A continuación se detallan acontecimientos históricos que influyeron decisivamente en las actuaciones culturales en las que la música de cuerdas fue protagonista. Algunos de estos acontecimientos tuvieron lugar fuera del histórico Sotavento, en particular en el centro del país y su capital, aunque con importantes consecuencias en la costa del Golfo.

La segunda década del siglo XX en México, tras la Revolución, fue un momento de polarización social e inseguridad a pesar de que en 1917 se había definido una Constitución Política que funcionó como marco para el nuevo proyecto nacional. En este contexto surgió el Plan de Agua Prieta del Grupo de Sonora que desembocó en el asesinato de Venustiano Carranza y la negociación para que Adolfo de la Huerta quedara como presidente en 1920. En el gabinete de este figuraba José Vasconcelos en el Departamento Universitario de Bellas Artes como representante de los intelectuales revolucionarios. Fue en este breve gobierno en el que se asentaron las bases para el proyecto educativo que se desarrolló posteriormente y se mantuvo la paz para las elecciones que dieron la presidencia a Álvaro Obregón –1921/1924– (Radio Educación, 2004).

Los generales Álvaro Obregón y Plutarco Elías Calles interpretaron las aspiraciones de los sectores populares y se buscó legitimar el régimen frente a las naciones extranjeras. Estas dos ideas impregnaron los programas de gobierno relativos a la educación, el desarrollo de las comunicaciones, la industrialización y el comercio. La guerra revolucionaria trajo como consecuencia, además de la desarticulación económica, política y social, la manifestación de la diversidad nacional (Pérez Montfort, 2000a). De hecho, después de la lucha armada uno de los grandes retos fue articular la gran diversidad de regiones geográficas y culturales del país (Barahona Landoño, 2013). La razón política que llevó al Estado a intervenir en el campo de la cultura desde el periodo de la Independencia fue la necesidad de homogeneizar el sentido de nación entre todos los habitantes del nuevo país y reproducir cíclicamente la legitimidad del poder (Ávila Landa, 2008).

Los gobiernos posrevolucionarios no abandonaron el proyecto capitalista porfiriano, aunque lo dotaron de una orientación nacionalista que pretendía ser el principio diferencial con el antiguo régimen. El nacionalismo en la educación, el arte y la cultura pretendió servir de factor de rearticulación del país. Expresado en dos ideas, el tono defensivo frente a la expansión norteamericana y la reivindicación de lo propio para generar reconciliación nacional, apeló a un núcleo cultural de raigambre popular para generar principios identitarios. El pueblo fue el pretexto de la mayoría de las acciones culturales, sociales, económicas y políticas emprendidas por los gobiernos posrevolucionarios. Esta idea de “pueblo” hacía referencia a los sectores encumbrados después de la revolución: rural,

provinciano, pobre, marginado y mayoritario; que había de ser orientado hacia los procesos de modernización a través de los programas educativos. Este proceso se ha denominado nacionalismo popular-oficial y en él la escuela pública posrevolucionaria tuvo un importante papel (Pérez Montfort, 2000a).

A raíz de la construcción de estos estereotipos que representaban a cada estado, en el ámbito de las artes comenzó a usarse frases como “Bailar Oaxaca” o “Bailar Veracruz”, encasillando los estilos y negando la diversidad de cada estado. El estado de Veracruz inició la construcción de las figuras del “jarocho” y la “jaroquita” como logotipos chistosos que se promovieron como distintivos de la entidad. Se supuso que lo jarocho era sinónimo de veracruzano y esto provocó una gran crisis de identidad para habitantes de poblaciones como Tuxtepec, situado en la Cuenca del Papaloapan pero perteneciente al estado de Oaxaca. El estado de Oaxaca optó por “lo indígena” exaltando reyes, reinas y princesas, construyendo leyendas y generando un espacio teatral en cada escuela primaria que, aunque con sustrato histórico, exigía hacer a un lado todo aquello que no fuera indígena. Por eso el gobernador de Oaxaca Pérez Gasga (1956-1962) decretó que el son de tarima tuxtepecano no podía ser oaxaqueño porque no estaba escrito en el manual indígena del estado (Aguilera Vázquez, 2013:9-24).

Desde el Departamento Universitario y de Bellas Artes, pertenecientes a la Secretaría de Instrucción Pública y Bellas Artes, José Vasconcelos impulsó la federalización de la educación pública y la creación de una Secretaría de Estado para asuntos educativos y culturales. En 1920 se creó la Secretaría de Educación Pública –SEP– que absorbió las funciones de las dependencias coordinadas por el anterior Departamento Universitario. La política educativa desde la creación de la SEP se concibió como instrumento para mejorar las condiciones de vida de una población analfabeta y con “costumbres premodernas”. Este proyecto de bienestar social requirió uno de homogeneización basado en la construcción de una idea de nación en una sociedad diversa y desigual. La educación se erigió en productora del sentido de pertenencia al Estado-nación. Desde las escuelas las expresiones culturales indígenas y mestizas se celebraron como manifestaciones amalgamadas en forma de cultura nacional. El sistema educativo fue esencial para la configuración del poder político en México (Ávila Landa, 2008).

José Vasconcelos, ya como primer Secretario de Educación Pública (1921-1924), inició en 1921 la primera campaña contra el analfabetismo, instaló escuelas rurales y nombró a los primeros misioneros (Tinajero Berrueta, 1993). Las Misiones Culturales fueron un proyecto que surgió desde el origen de la SEP y se basó en la “cruzada contra la ignorancia” que implicaba la incorporación de los indígenas y campesinos al proyecto de

II. El son... ¿jarocho? Región e historia

nación civilizada, la difusión de un pensamiento racional y práctico que terminara con el fanatismo religioso, los hábitos viciosos y que desembocara en un saneamiento corporal y doméstico (Gamboa Herrera, 2007). La danza tradicional desempeñó un importante papel en el sistema educativo y con las Misiones Culturales se inició el registro de la música y la danza de las diferentes regiones del país con el objetivo de difundirlo de una misión a otra de las zonas rurales y la capital (Medina y Ruiz Rivera, 2004).

El misionero fue un tipo de maestro cuya labor fue visitar los centros rurales, y especialmente las comunidades indígenas, para rendir informes a las autoridades educativas y reclutar maestros rurales para las poblaciones más necesitadas. Las Misiones Culturales fueron inauguradas oficialmente en 1923 por Álvaro Obregón (Tinajero Berrueta, 1993) y fue en este año cuando se expide el Plan de las Misiones Federales de Educación⁶⁸. En 1926 se establece la Dirección de Misiones Culturales ya que antes de esta fecha la labor de los misioneros no estaba burocráticamente consignada (Gamboa Herrera, 2007).

En los años 20 posrevolucionarios se desarrollaron las comunicaciones masivas del país: la radio y el cine (Ávila Landa, 2008). Los medios de comunicación fueron introducidos en México pronto y se expandieron muy rápido. Las emisiones de radio comercial comenzaron en 1923, aunque hubo receptores en el país desde unos años antes que permitían escuchar retransmisiones extranjeras. La producción doméstica de fonogramas se estableció en México en 1925, con la venta de producciones extranjeras años antes. Se produjeron películas comerciales sonoras en México desde 1930 y después de años de experimentación fue el primer país de Latino América que en 1950 inició las actividades de la televisión comercial. En 1970 había en México 495 emisoras de radio comercial en AM, 52 en Fm y 63 estaciones de televisión (Stigberg, 1980:5). En 1923, se dio la primera licencia de transmisión radiofónica en el país, aunque habrá que esperar

⁶⁸ El Programa de Misiones Culturales creció entre 1923 y 1938 igual que el número de escuelas, maestros y alumnos. En 1925 la SEP define la Misión Cultural como un cuerpo docente de carácter transitorio que desarrolla cursos breves para maestros y particulares, especialmente de los centros indígenas con el objetivo de ejercer “influencia civilizadora”, explotar oficios y usar los recursos locales (Tinajero Berrueta, 1993). Los trabajos que hay sobre esta época varían en sus datos y fuentes. Pero parece claro que en 1922 había más de 100 maestros misioneros recorriendo el país con el objetivo de explorar centros, sobre todo indígenas, que pudieran convertirse en misiones, localizar maestros y establecer relaciones con la comunidad. Después, impartir cursos a los maestros donde se recomendaban los contenidos a impartir con el fin de homogeneizar la enseñanza. Poco a poco las labores de los misioneros se hacen más formales estableciéndose en 1922 las directrices de los Institutos Sociales, orientados a trabajos agrícolas y de pequeñas industrias.

varios años para que estas superaran el reducido círculo de aficionados que protagonizó el inicio. La radio estuvo ligada desde un principio a los negocios y a las noticias (Pérez Montfort, 2000b:99). El capital industrial y bancario que dio origen a la industria de los medios de información electrónicos se integró casi en su totalidad con capitales extranjeros⁶⁹. Las contribuciones de estas organizaciones dejan claro el carácter comercial que las emisoras privadas quisieron instaurar en esta industria (Fernández Christlieb, 1982). En 1922 se hizo el primer intento para que la SEP tuviera su propia emisora (Radio Educación, 2004:30): la radiodifusora CZE se fundó en 1924 como emisora oficial de la SEP aunque cerró sus micrófonos cuando Cárdenas abandona la presidencia –1940– para reabrirlos bajo la denominación de XEEP o Radio Educación (Fernández Christlieb, 1982).

Una de las grandes emisoras de la época fue la XEW de la Ciudad de México, con la empresa norteamericana Radio Corporation of America como principal accionista y relacionada con el empresario Azcárraga desde el inicio de la década de los años 20. A esta le siguieron otras en el resto de la República integradas en su cadena, como la que Azcárraga inauguró en el Puerto de Veracruz, la estación XEU, e inmediatamente después en ciudades del norte del país. La estación CYB, propiedad de capitalistas franceses, también formó su propia cadena radiofónica, llegando a controlar 20 estaciones de provincia (Fernández Christlieb, 1982). La primera época de la CZE, la radio de la SEP, fue de experimentación pero más adelante se diseñaron cursos exprofeso para su retransmisión, se dotaron de receptores a las direcciones de educación de los estados y a las escuelas rurales. Se solicitaron “conferencistas” a las otras Secretarías para superar el déficit de personal de la radiodifusora (Radio Educación, 2004:44).

Es en esta época posrevolucionaria cuando se produce una importante transformación en las actuaciones culturales alrededor de las músicas y danzas populares. Surge lo que se ha denominado como “danza folclórica”. Este término hace referencia a un idioma coreográfico altamente formalizado, una creación personal que sigue modelos tradicionales de forma que cada danza pretende ser una variante más o menos cercana a un tipo de danza anterior que funciona como inspiración. En su contexto festivo las danzas tradicionales reúnen al intérprete, al creador y al preservador en la misma persona. Cuando se escenifica o espectaculariza se desterritorializa y surgen categorías de profesionalización en torno a su

⁶⁹ Los grupos económicos que impulsaron el invento de la radio a principio de los años 20 no forjan su capital con la expansión del nuevo medio sino que existen desde antes, son grupos de relevancia económica ya en la primera década del siglo. En el tiempo de las primeras emisiones el proyecto del Estado mexicano no contempla el control de la radio, pero a partir de los logros radiofónicos de 1921, atrajo la atención de los grandes grupos económicos.

II. El son... ¿jarocho? Región e historia

ejercicio. Maestros, coreógrafos, intérpretes, músicos, antropólogos, escenógrafos, diseñadores de vestuario son algunos de los profesionales que se congregan para realizar la escenificación del folclor (Medina y Ruiz Rivera, 2004). Por tanto la escenificación es una de sus características definitorias e implica, además de los roles señalados, la configuración aislada de actores y audiencias.

La relación entre el gobierno y los ballets folclóricos se inicia en estos tempranos años (Barahona Landoño, 2013), y no a partir de la década de los años 50. Desde principios del siglo XX se organizaron grupos folclóricos bajo las órdenes del Secretario de Educación Pública, José Vasconcelos, con el objetivo de divulgar las tradiciones musicales y dancísticas definidas como representativas de los diferentes estados. La difusión de los cuadros bailables primero se hizo en festivales infantiles y luego en el bosque de Chapultepec (Medina y Ruiz Rivera, 2004) de la capital mexicana con motivo de las fiestas del Centenario de la Consumación de la Independencia en septiembre de 1921. Existen innumerables referencias hemerográficas sobre festivales infantiles y juveniles en los que estaban presentes atuendos y bailes “típicos”, tanto en la capital como en las provincias del país (Pérez Montfort, 2000a:57). Los ballets trajeron consigo que cada estado debía tener un traje típico y por acción gubernamental el traje se estilizó y mitificó desligándose de los estratos populares, confeccionado con ricas y costosas telas. El propio nombre de ballet alude a bailarines con técnicas elaboradas distantes de la realidad cultural (Salas Peña, 2002:34) que se pretende representar en los llamados ballets folclóricos.

Durante los primeros años posteriores a la Revolución Mexicana hubo una tensión entre los objetivos gubernamentales y la voluntad de determinados investigadores que trabajaron con la intención de conseguir un acercamiento fiel a la diversidad cultural del país. A pesar de esto finalmente sus iniciativas cedieron ante procesos de esencialización, simplificación y estereotipificación promovidos desde las jóvenes instancias culturales. A lo largo de la década de los años 30 y 40 se consolidó la industria cultural en México influyendo de manera decisiva en el desarrollo de lo que se conocerá a partir de este momento como “son jarocho” y los fandangos. Músicos veracruzanos emigraron a la capital para integrarse en la escena cultural urbana, en la radio y el cine, así como en los recién estrenados espacios de entretenimiento nocturnos. Esta escena consolidó y difundió el recién creado estereotipo del conjunto jarocho, separando por primera vez a la música del baile y de la fiesta, introduciéndose en la industria discográfica y participando en la espectacularización y comercialización de la cultura de estos años.

El periodo de finales de la década de los años 20 y principios de los años 30 está marcado por la crisis económica mundial que así mismo repercutió en México, sobre todo

en los ámbitos rurales más pobres⁷⁰. En la década de los años 30 se sucedió el sexenio del presidente Cárdenas (1934-1940) en el que se establecieron nuevas pautas para la educación, así como su sentido utilitario y enfocado a elevar el nivel económico manteniendo el interés en la desanalfabetización de las masas rurales. Las Misiones Culturales continuaron desempeñando un importante papel como organizadoras y orientadoras de aspectos políticos del régimen (Tinajero Berrueta, 1993).

Al iniciarse la década de los años 30 apareció una importante reorientación en torno al uso del folclore en los discursos de las autoridades educativas. Por un lado se seguían valorando manifestaciones y expresiones folclóricas pero al mismo tiempo se advertía que algunas actividades autóctonas podían ser un obstáculo para la incorporación a la “vida civilizada”. De esta manera la identificación de valores populares como recurso para generar conciencia nacionalista caía en constantes contradicciones. Se estudiaron y rescataron bienes culturales de las comunidades a las que llegaban los proyectos escolares pero al mismo tiempo se impusieron valores que pretendieron uniformar el espacio de las expresiones culturales (Pérez Montfort, 2000a:65). En las comunidades se siguió celebrando y festejando con fandangos, a pesar de que estos no contaran con el apoyo gubernamental. En los estudios sobre la presencia de estereotipos culturales en la educación posrevolucionario de los años 30 y 40 del siglo XX no se recoge aún la presencia del “son jarocho” en las escuelas ni en los bailables promovidos en la Misiones Culturales, aunque estaba presente ya en los programas de radio y en el cine desde 1937.

Durante el sexenio del presidente Lázaro Cárdenas (1934-1940) y durante el siguiente de Miguel Alemán (1946-1952) la SEP se reestructuró a nivel institucional con 2 hitos en la campo de las políticas culturales: la creación del Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH) en 1939 y el Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA) que, con antecedentes, inició sus labores oficialmente en 1950. En el panorama internacional los años 40 están marcados por la II Guerra Mundial y la fundación de la UNESCO (Ávila Landa, 2008). A partir de esta década el proyecto revolucionario cedió paso al proyecto modernizador con importantes cambios en las políticas culturales. Si en las décadas anteriores los gobiernos buscaron transformar los hábitos del pueblo por ser contrarios al

⁷⁰ Entre los años 1929 y 1933 la expansión de la educación oficial se vuelve lenta debido al conflicto político-religioso conocido como las Guerras Cristeras (1926-1929). Durante 1933 y 1934 las Misiones Culturales se adscribieron a las Escuelas Normales Rurales y Centrales Agrícolas. Debido a esto y a la aparición del Instituto Federal de Capacitación de Magisterio la formación de maestros pasa a ser competencia de estas nuevas instituciones y las Misiones Culturales se dedican más al desarrollo integral de las comunidades.

II. El son... ¿jarocho? Región e historia

proyecto nacional, a partir de los años 40 se limitaron a ofrecer una educación básica ya que se pensaba que la modernización por sí misma generaría transformaciones culturales. También en los años 40 se generó la autonomía de la cultura de la élite, la profesionalización del quehacer artístico y la especialización de las instituciones culturales. Por el contrario la “cultura tradicional” fue consagrada a los museos.

Con los materiales recogidos por maestros rurales y misioneros culturales años atrás se formó el primer fondo documental del Departamento de Música de la Secretaría de Educación. En 1945 se comenzó la sistematización, continuación metódica y clasificación de este archivo (Medina y Ruiz Rivera, 2004). Continuando con el análisis del uso y la nueva significación de la música y la danza popular que en estas fechas hicieron los gobiernos revolucionarios y que desembocó en la conformación de un nuevo estilo llamado “son jarocho”, es importante señalar que a partir de 1932 las instituciones de cultura deciden dar un impulso a la enseñanza de la danza reglamentándola de forma específica. Se formó la Escuela de Danza de la SEP en la que participaron miembros del Conservatorio Nacional y exponentes del llamado nacionalismo musical –y el Consejo de Bellas Artes. En este proyecto estuvo presente la idea de reunir a los danzantes locales para formar las danzas mexicanas, algo que él había hecho con la música (Medina y Ruiz Rivera, 2004). El denominado nacionalismo musical está protagonizado por músicos entrenados en la tradición clásica europea que utilizaron los “aires regionales” para componer obras sinfónicas. En el caso del son jarocho la obra más conocida es el “Huapango” de Pablo Moncayo que se presentó en 1941 con elementos de varios “sones jarochos” como el Siquisirí, el Gavilancito o el Balajú (Figuroa Hernández, 2007:85). Baqueiro Foster, con el objetivo de conservar “la música popular más vigorosa de México”, hizo arreglos sinfónicos basados en sonos de la Costa del Golfo. Entre ellos la “Suite veracruzana”, basada en los sonos del Pájaro Cú, la Morena, la Bamba y Balajú. Planeaba otra obra similar articulada en torno al son del Zapateado con el Aguanieve, acompañado por la María Chuchena, el Ahualulco y el Cascabel.

Se materializan de esta forma nuevas relaciones entre las músicas regionales practicadas en contextos rurales y su reinterpretación, no solo en contextos urbanos, sino por la llamada “música culta”. En esta ocasión no se trata de cuadros bailables escenificados en festivales infantiles, sino en la utilización de parte de los repertorios populares por orquestas sinfónicas para su interpretación. En dichas obras la vertiente dancística queda escindida, pero además hay profundas transformaciones en la puesta en escena y las normas de actuación tanto de actores como de audiencias. Al tratarse de contextos de ejecución altamente jerarquizados y que expresan fuertes relaciones de poder y dominación, la incorporación de los llamados repertorios “populares” a los entornos de la

denominada “música culta” supone una dignificación de los primeros explicada por los valores identitarios nacionalistas de los que fueron continentes.

Durante el gobierno de Lázaro Cárdenas –1934/1940– la música y la danza folclórica adquirieron un lugar en el sistema educativo nacional (Medina y Ruiz Rivera, 2004), proceso en el cual el Instituto de Bellas Artes fue una institución clave. La institucionalización de la danza folclórica, aunque con anteriores propuestas, fraguó con la formación de la primera Escuela de Danza del INBA. En 1932 la materia rectora era la de danza folclórica que aspiraba de forma clara a la creación dancística aunque tomando como base las experiencias de las Misiones Culturales (Medina y Ruiz Rivera, 2004). En 1937 por primera vez la danza folclórica mexicana, entendida como reinterpretación y reinvención de danzas populares, se representa en los escenarios del Palacio de Bellas Artes de la Ciudad de México donde se presentan varios grupos de diversos estados de la República invitados por la SEP. Las danzas representadas entonces fueron: “El venado”, “Los arcos”, “Los jardineros”, “Los sonajeros”, “Los tatachines”, “Los viejitos” y “Las cintas y los sones de Veracruz y Jalisco”. En 1939 se presenta otro espectáculo, “¡Upa y Apa¡”, resultado de la colaboración de varios miembros del grupo Los Contemporáneos.

Estos dos hechos marcan concepciones diferentes de la danza como espectáculo: por un lado los danzantes originales que protagonizaron la primera propuesta escénica, y por el otro la sofisticación y adulteración tanto del baile como de la indumentaria (Medina y Ruiz Rivera, 2004). Esto refleja las dos tendencias que existieron en el desarrollo de la escenificación del folclor en México, que lejos de ser una corriente unívoca, abrigó puntuales intentos de recopilación e investigación de las manifestaciones artísticas tanto de culturas mesoamericanas como mestizas, así como su representación escénica fidedigna como el trabajo del maestro Marcelo Torreblanca. Sin embargo estos enfoques fueron vencidos por visiones esencialistas y artificiales de las culturas populares mexicanas, que funcionaban mejor para cumplir el objetivo gubernamental de la homogeneización y de construcción de la identidad nacional. Este espectáculo presentado en Bellas Artes en el año 1937 es la primera noticia que se ha recogido acerca de la escenificación de los llamados aquí “Sones de Veracruz”, y no “son jarocho”. Podría incluir también, o exclusivamente, a huapangos huastecos, o incluso incluir otras manifestaciones musicales del estado. Sin embargo es posible que fuera uno de los gérmenes de la identificación del estado de Veracruz con la música de jaranas del centro y sur de la dependencia administrativa estatal.

Otro hecho relevante en cuanto a la institucionalización de la danza folclórica es la fundación de la Academia de la Danza Mexicana del INBA en 1947, que se desarrollaba en los ámbitos de danza contemporánea, clásica y folclórica. Su evolución ha dado lugar a

II. El son... ¿jarocho? Región e historia

otros proyectos como la Escuela Nacional de Danza Folclórica y la Escuela Nacional de Danza Clásica y Contemporánea. Las propuestas de escenificación de la Academia de la Danza Mexicana han pasado distintas etapas, incluso se ha pretendido evitar la repetición de estereotipos en los proyectos escénicos de danza folclórica buscando el apoyo en otras áreas de conocimiento como en las ciencias sociales, música, teatro, artes plásticas y danza contemporánea (Medina y Ruiz Rivera, 2004). Sin embargo esto confirma el objetivo de este tipo de escuelas: proyectar la danza mexicana pero utilizando técnicas de danzas basadas en estilos extranjeros (Kohl, 2010:28-29). Esta escuela de intérpretes profesionales tiene una gran importancia en cuanto que muchos de sus egresados, al abrigo del Instituto de Bellas Artes o y al Instituto Nacional de la Juventud Mexicana, fundaron posteriormente ballets folclóricos. De hecho, son los maestros de las Misiones Culturales, como se ha explicado más arriba, los que fomentaron la organización de concursos de danzas y bailes folclóricos que después fueron transmitidos de forma sistemática en escuelas o academias: Marcelo Torreblanca –integrante en las primeras décadas de las Misiones Culturales– o Armando López (Medina y Ruiz Rivera, 2004).

El apoyo del gobierno que recibieron estos grupos, o lo que es lo mismo, el proceso de institucionalización de la danza folclórica que está siendo descrito en estas páginas, muestra cómo las danzas y bailes tradicionales fueron utilizados por la clase dominante para la conformación de una política e ideología nacionalista (Sevilla Villalobos, 1990). Algunos autores han denominado a estas representaciones “fandangos oficiales” (Kohl, 2010:28-29) aunque sin aportar una descripción detallada de los mismos ni una argumentación de este término.

Se ha mencionado que fue en la década de los años 30 cuando algunos músicos veracruzanos emigraron a la capital del país. Entre los integrantes de esta primera ola estaban Lorenzo Barcelata y Andrés Huesca. El primero, nacido en Tlaxiaco, Veracruz, se involucró mucho en géneros como los boleros o la música huasteca (Figuroa Hernández, 2007:86). Andrés Huesca nació en 1917 y murió en 1957 y es calificado como otro de los pioneros en el contexto laboral de la ciudad de México para los músicos jarocho y responsable del crecimiento del tamaño del arpa (Barahona Landoño, 2013). Alcanzó mayor éxito con el “son jarocho” aunque haciendo importantes modificaciones como la de utilizar un arpa más grande o realizar nuevos arreglos a sones tradicionales (Figuroa Hernández, 2007). Nicolás Sosa, Andrés Alfonso y Mario Barradas jugaron un importante papel en la consolidación de los conjuntos de arpa jarocho en el nuevo contexto ciudadano. Nicolás Sosa fue el primero por edad y radicó en la Ciudad de México desde principios de la década de los años 40 (Barahona Landoño, 2013) donde llegó invitado por el musicólogo Baqueiro Foster y aunque aprovechó para incorporarse a la época de auge,

no modificó tanto su estilo (Figuroa Hernández, 2007). Gottfried (2009b) profundizó en la relación de Nicolás Sosa con Baqueiro Foster, insistiendo en lo que ya destacó junto a Montfort (Gottfried y Pérez Montfort, 2009) en otro texto: la fuerte influencia en Baqueiro de los materiales recogidos por el Departamento de Bellas Artes de la SEP y las Misiones Culturales en los años 30 y sus características transcripciones de los sones en las que se respetaba la música mexicana oída en el campo. Sosa tocaba ya con Barcelata cuando Andrés Alfonso llegó a la Ciudad de México. Mario Barradas realizó su primer viaje al Distrito Federal con Andrés Alfonso y, tras varias idas y venidas a la capital, definitivamente se quedó en 1946 como integrante del Conjunto Tierra Blanca a cargo de Chico Barcelata. Más tarde Nicolás Sosa lideró otro grupo en la emisora de radio XEQ (Barahona Landoño, 2013). El alvadareño Lino Chávez llegó a la capital unos años después. Perteneció al grupo Tierra Blanca para después formar el Conjunto Medellín junto a Mario Barradas.

Entre todos ellos crearon una nueva vertiente de la música de jaranas que ha sido llamado “son blanco”, “son urbano” o “son comercial” (Figuroa Hernández, 2007). Así mismo los que practican este estilo han sido etiquetados como “charoleros” por realizar actuaciones en los cabarets, las cantinas y los restaurantes. Comenzaron a vestir de uniforme en grupos formalizados, con un nombre y un número estable de integrantes (Barahona Landoño, 2013:497). A partir de este momento el son jarocho estuvo presente en las principales emisoras de radio de la ciudad: la XEW, XEB y la XEQ; además de los diferentes centros nocturnos como el Follies, El Patio, el Sans Souci o el Bremen (Figuroa Hernández, 2007). En el contexto citadino de la Ciudad de México los músicos se desarrollaron profesionalmente en un ballet o en un restaurante, pero fue un esquema que se reprodujo también dentro del estado de Veracruz en Xalapa o el Puerto de Veracruz, Boca del Río y Mandinga. El repertorio citadino del conjunto de arpa, como el del ballet folclórico, no permite la inclusión de nuevos versos ni improvisación de coplas (Barahona Landoño, 2013:550) y por eso a las nuevas composiciones que realizaron estos músicos en esta época se les llama “canciones jarochas” y no sones.

Pero además el “son jarocho” estuvo presente en el cine mexicano en la época en la que la II Guerra Mundial retiró a EEUU como principal productor de películas en el mercado americano. Se realizaron desde finales de los años 30 muchas películas⁷¹

⁷¹ El cine llegó a México 12 meses después de la aparición de los hermanos Lumiere en París, en 1896, y fue auspiciado por el dictador Porfirio Díaz y su declarado afrancesamiento. Desde esa época se desarrolló con figuras como el ingeniero Toscano que exhibía las películas de los hermanos Lumiere en México y es considerado precursor del cine documental en México por sus

II. El son... ¿jarocho? Región e historia

ambientadas en Veracruz con el son jarocho como complemento aunque sin rigor etnomusicológico y mezclando distintas tradiciones musicales (Figueroa Hernández, 2007).

El cine mexicano nació con el estigma del nacionalismo que se transformó en una imagen y una representación nacional y regional, más que constituirse en una propuesta de identificación de valores propios. La construcción de la imagen nacionalista del cine mexicano estuvo estrechamente ligada a la conformación y consolidación de los estereotipos nacionales y regionales. La aparición de las figuras emblemáticas que representaban lo nacional o lo regional se produjo con independencia del cine. Pero este arte fue uno de los que más los explotó y más contribuyó a que se impusieran en el imaginario colectivo nacional así como en el consumo extranjero de representaciones mexicanas (Pérez Montfort, 2007a:304). La forma en que los pioneros de la llamada “Época de Oro del Cine Mexicano” se acercaron a las expresiones populares es paradójica ya que se mezcló un criterio reivindicativo con una visión trastocada de éstas en función de los parámetros escénicos. Los realizadores desarrollaron un cine de ficción bajo un enfoque nacionalista con una reinterpretación de las expresiones populares porque originalmente no se consideraron dignas de aparecer en la gran pantalla. Este fenómeno es particularmente notorio en el caso de las músicas populares mexicanas y no hubo reparo en seleccionar elementos vistosos de diferentes regiones para crear un producto híbrido que pretendía sintetizar la identidad nacional. El objetivo fue alcanzar el mercado mediante un producto comercial y moderno (Barahona Landoño, 2013).

Aparecieron las tehuanas en el quehacer cinematográfico contextualizadas en la tendencia a reivindicar “la patria chica”, o las regiones, como en *La Zandunga* (1937) de Fernando Fuentes. Pero también otros tipos regionales como los chiapanecos en *Al son de la marimba* (1940), los huastecos en *Los 3 huastecos* (1948) o los jarochos por primera vez en *Huapango* (1937). En estos largometrajes la región se definía no sólo por los paisajes

trabajos documentales sobre el porfiriato. La Revolución Mexicana adquirió una gran relevancia también como fenómeno filmográfico y se generó un estilo estético en realizaciones posteriores cuando pasa de ser documental a cine de argumento (Barahona Landoño, 2013). A principios de los años 20 la producción cinematográfica tenía una connotación de rechazo hacia lo estadounidense, reflejado en cintas como *En la hacienda* de 1922. En los años 30 el director ruso Sergei Eisenstein recibió mayor crédito que cualquier cineasta en la representación del “verdadero México”, con obras como *Tormenta sobre México* 1933. Fue fundamental su trabajo en conjunto con fotógrafos como Luís Márquez y con pintores como Adolfo Best Maugard. Un claro ejemplo de nacionalismo cinematográfico de inspiración eisensteineana fueron las películas del “Indio” Fernández. Su cine reconstruyó una imagen del México que insistía sobre la especificidad y exotismo de las tierras y la sociedad mexicana en su dimensión premoderna y rural (Pérez Montfort, 2007a:310-311).

sino también por las canciones, los bailes y los atuendos. Ocasionalmente se mencionaban la gastronomía o la actividad productiva, aunque fueron las expresiones folclóricas estilizadas las que permitieron la construcción del mosaico de regionalismos. Se presentaban apartadas de los condicionamientos histórico-temporales y del proceso de reconstrucción económica e imposición del desarrollismo que vivió México en los 40 y 50 del siglo XX (Pérez Montfort, 2007a:319).

Después de las películas *Huapango*, *A la orilla de un palmar* (1937), *Tierra Brava* (1938) y *La reina del río* (1939), se sucedieron a lo largo de la década de los años 40 un número muy abundante de películas que contienen, en diferentes grados de protagonismo, al “son jarocho” junto a representaciones de su fiesta, el fandango. El análisis de estos filmes merece un trabajo más profundo que podría contribuir al tema de la conformación de estereotipos en el cine de la primera mitad del siglo XX. Sin embargo aquí solamente se nombrarán algunas de estas películas como *Allá en el trópico* (1940) –la versión jarocho de la exitosa *Allá en el rancho grande– La reina del trópico* (1946), *Algo flota sobre el agua* (1947), *Flor de caña* (1948) o *Solo Veracruz es bello* (1948). A lo largo de la década de los años 50 continuó esta moda de regionalismos en el cine, muchas de estas películas rodadas en Estudios Churubusco, creados a raíz de una asociación en 1945 entre la compañía estadounidense RKO (Radio-Keith-Orpheum) y el empresario mexicano Emilio Azcárraga.

A lo largo de la década de los años 50 se prolongó esta práctica de representar los regionalismos en el cine en tramas de comedia romántica como *Pasión jarocho* (1950). Se ambientaron en paisajes tropicales y se profundizó en los rasgos estereotipados, no solamente de las expresiones musicales y dancísticas, sino también del carácter de los pobladores de estas regiones. Es una hipótesis a confirmar que, aunque a lo largo de estos años la música ya identificada como “son jarocho” siguió presente en las películas, lo hizo jugando un papel secundario o de ornamento como en el caso de *Flor de sangre* (1951), *La cobarde* (1953) o *Gitana tenías que ser* (1953), todas ellas con la participación del músico Lino Chávez.

En la Época de Oro del cine mexicano además se produjo un fenómeno, propiciado por los empresarios culturales, que consistió en el registro de autoría de ciertos sonos cuya existencia está documentada al menos desde el siglo XIX. En 1928 Lorenzo Barcelata grabó el Coconito y posteriormente Lino Chávez grabó su primer disco con la discográfica Peerless (Barahona Landoño, 2013:491). La nueva versión estilística de la música jarocho desarrollada en estos años en la Ciudad de México provocó la consideración de “anticuados” hacia los jaraneros de las comunidades que tocaban en los fandangos, ya que el “son jarocho” de los largometrajes representaba la modernidad. El cine proyectó la idea,

II. El son... ¿jarocho? Región e historia

en coherencia con los modelos políticos, de que lo moderno era signo de prosperidad mientras que lo antiguo simbolizaba la pobreza (Barahona Landoño, 2013:493).

Por tanto en esta época surgió un nuevo concepto escénico del género musical en lenguaje cinematográfico, aislando a la música o bien recreando su baile y su fiesta, en el que se mezclaron sin pudor distintas tradiciones musicales. Algunas de las consecuencias de este proceso fueron la necesidad de adoptar un nombre como grupo comercial y un vestuario distintivo, el fomento del estereotipo de alegres y pícaros y la ejecución de otros géneros musicales (Barahona Landoño, 2013:495). De este auge del “son jarocho” en la Ciudad de México, desde el punto de vista musical, se derivaron otros efectos. Ante la nueva necesidad de presentarse como espectáculo y no como música para bailar, se exigió mostrar una música más rápida que impresionara al público, enfatizándose la ejecución virtuosa. Se modificó la duración de los sones, que en un fandango pueden durar 30 minutos aproximadamente, en una sala nocturna o en la programación de la radio no podían pasar de 2 o 3 minutos (Figueroa Hernández, 2007).

1946 fue un año fundamental para la difusión del son jarocho (Figueroa Hernández, 2007:89), año en el que se convierte en presidente Miguel Alemán Valdés, primer presidente civil –y no militar– de la República. Su mandato se sucedió entre 1946 y 1952 y fue una figura política muy importante en la historia del país por distintos motivos. Hizo hincapié en las industrias petroleras y de electricidad, y en menor medida en la minera. Entre el bloque de empresarios dedicados a la radiodifusión que surgió en los años precedentes se encontraba el propio Alemán, de hecho fue denominado “el presidente empresario” (Kohl, 2007:46). En cuanto al ámbito cultural y musical, es destacable que en su sexenio se creó el Instituto Nacional de Bellas Artes, pero también fue importante su apoyo a muchas artes veracruzanas en el ámbito nacional. En el contexto del énfasis en la iniciativa privada y comercial, junto a la importancia de las industrias cinematográficas, radiofónicas, disqueras y televisoras, las artes veracruzanas alcanzaron mayor difusión y éxito (Kohl, 2010:23). De hecho desde su campaña electoral Miguel Alemán utilizó constantemente la música jarocho, interpretada por los músicos Andrés Alfonso, Lino Chávez y Nicolás Sosa (Barahona Landoño, 2013:534).

Fue muy notable durante esta época el uso de la música en los eventos políticos tanto a nivel estatal como nacional e incluso en contextos internacionales. Además de los ya mencionados, participaron en ellos como músicos Mario Barradas, Andrés Alfonso, los hermanos Huesca, el Conjunto Folclórico de Chaparro Barcelata, Mario Cabrera –bailarín del Trío Alvaradeño– o Rutilo Parroquín (Kohl, 2007). El son de la Bamba adquirió

carácter de eslogan del candidato Alemán⁷² y esta presencia de sones jarochos en el ámbito nacional tuvo como consecuencia la multiplicación de las ofertas laborales para los músicos jarochos que estaban en la capital. Así mismo fortaleció el estereotipo del jarocho como individuo alegre y picaresco que vive permanentemente de fiesta, difundiéndose por ello los sones más vistosos y alegres del repertorio, como la Bamba, en detrimento de otros más nostálgicos (Barahona Landoño, 2013:499). La relación entre el son de la Bamba y el gobierno alemanista ha sido fundamentada en noticias de prensa del momento. Existen numerosas referencias en las que es la Orquesta Sinfónica de Xalapa la que se encarga de la interpretación de los sones jarochos con motivo de la visita de funcionarios nacionales (Kohl, 2007:30).

Pero además de los procesos descritos, que tuvieron lugar en el centro del país y relacionados con el nacionalismo y la difusión de estereotipos regionales, hubo otros importantes acontecimientos en la macro región Costa Sur del Golfo de México que influyeron decisivamente y transformaron la música de cuerdas y el fandango. El auge de la actividad petrolera a principios del siglo XX atrajo nuevos contingentes de población zapoteca a Minatitlán, en la región del Istmo, que adquirieron una fuerte presencia política en el sindicato petrolero. En los años 40 del siglo XX se produjo una nueva migración zapoteca, pero esta vez desde la sierra zapoteco-mixe del valle de Tlacolula. Algunos de estas personas se asentaron en Minatitlán y otras en la Sierra de Santa Marta, concretamente en San Pedro Soteapan, como comerciantes ambulantes por las diferentes comunidades nahuas y popolucas (Velázquez Hernández, 2010:94-96).

En el año 1944 hubo en la Cuenca del Papaloapan una fortísima inundación, a raíz de la cual se fundó la Comisión del Papaloapan (CODELPA), con importantes consecuencias en la región. Las acciones llevadas a cabo por CODELPA supusieron, en poblaciones como Tuxtepec, la introducción masiva del cemento, la lámina de zinc y la radio. Es decir, que

⁷² La conclusión en algunos trabajos (Kohl, 2007:30) acerca de que el fandango fue confiscado por parte del gobierno central, frente al impulso y difusión que supuestamente vivió el género musical en esta etapa, provoca la confusión entre el género musical y la fiesta. “La máquina política alemanista”, como la define Kohl (2007:30) no “se apropia del fandango” si se analiza desde la perspectiva que está expuesta en estas páginas, más bien se seleccionaron algunos elementos del ritual festivo, como algunos sones del repertorio, acompañados en ocasiones del baile, y se recrearon descontextualizados de la fiesta como ya había ocurrido en otras escenificaciones. Se transformó y estilizó una tradición periférica, rural y campesina desde una visión urbana, central y oficial. Sin embargo en este periodo los eventos festivos populares siguieron existiendo de forma paralela en la región en la que se gestaron.

II. El son... ¿jarocho? Región e historia

bajo un modelo desarrollista la comisión diseñó un Tuxtepec moderno, con industria papelera y azucarera, que destruyó miles de hectáreas de selva y un sistema educativo basado en lo tecnológico. Bajo tal esquema el gobierno del Estado empezó a vender la imagen de Oaxaca indígena donde no tenía lugar la población mestiza y el ecosistema de los llanos y ganadería extensiva (Aguilera Vázquez, 2013:10-11).

En 1950 llegó un grupo de mixtecos al municipio de Playa Vicente donde fundaron una colonia agrícola-ganadera. A finales de la década de los 60 y principios de los 70 llegó un grupo de totonacos a Uxpanapa en un programa de colonización ejidal federal para el trópico mexicano. Sin embargo los movimientos de población originaria más significativos de esta época tienen que ver con migraciones forzadas y fuertes presiones externas por abandonar poblados de Oaxaca y Tabasco. Las dos razones principales fueron ambiciosos proyectos hidroeléctricos y de aprovechamiento agropecuario del trópico mexicano por parte del Estado mexicano, y un evento natural en el norte de Chiapas. En primer lugar, en los años 50 del siglo XX el gobierno federal ordena la construcción de la presa Miguel Alemán en el norte de Oaxaca, provocando que grandes poblaciones mazatecas fueran relocalizadas en Playa Vicente. En la década de los años 70 se construye una nueva presa, Cerro de Oro, en la Chinantla oaxaqueña, obligando a casi el 40% de la población chinanteca a reubicarse en Uxpanapa, a los que se sumaron otras poblaciones otomíes de la Huasteca, nahuas de Zongolica, tojobales y zoques de Chiapas en la década de los 80. El otro motivo de desplazamiento fue la erupción del Volcán Chichonal, lo que obligó a familias zoques a trasladarse buscando familiares y amigos en el Uxpanapa (Velázquez Hernández, 2010: 94-96).

Aunque las crónicas sobre fandangos pueden rastrearse hasta mediados del siglo XVIII, aparecieron con mayor abundancia en el siglo XIX y XX. En esta última centuria el cauce de las narraciones de colorido local, las notas periodísticas y los poemas trataron el tema del fandango. Coincidente con la aparición de los medios de comunicación masiva como la radio y el cine, estas crónicas se dedicaron a transmitir las características peculiares de las fiestas regionales para afirmar su condición de referentes locales e identitarios. Existen crónicas desde los tempranos años 20 y 30 del siglo XX que defienden los valores locales frente a su comercialización, contextualizadas en el proceso construcción de estereotipos nacionales y regionales (Pérez Montfort, 1994; 2000a; 2007a). Tal es el caso de “El fandango de mi tierra”, escrita por Eulogio P. Aguirre “Epalocho” (en García de León, 2006:247-269) y publicada en 1937. A ésta le siguieron ese mismo año y el año siguiente otros textos del mismo autor que criticaban las representaciones cinematográficas de la cultura jarocho. El cronista Carlos de la Maza González, procedente de San Andrés Tuxtla, publicó en 1948 sus nostálgicos recuerdos sobre fandangos en

Catemaco. Oriundo de esta misma región, Eduardo Turrent Rozas en sus *Estampas de mi tierra* (1954) recuerda las fiestas navideñas durante su infancia. De la misma época son las memorias del santiaguero Fernando Bustamante Rábago descritas en *Los borró el tiempo* donde se incluyen también descripciones de la fiesta navideña de la Rama y sus fandangos en la localidad de Santiago Tuxtla (Pérez Montfort, 2010:213-222).

Cuando se ha descrito la primera mitad del siglo XX y la actividad desarrollada desde el centro del país en cuanto a las manifestaciones culturales y dancísticas regionales, se ha reconocido el protagonismo y responsabilidad de creación de una escuela dentro de la danza folclórica al Ballet de Amalia Hernández. Sin embargo conviene destacar que antes y después de su fundación hubo multitud de hechos y propuestas de la escenificación del folclor. El conocimiento de las mismas contribuye a evitar una visión del proceso simplista y esencialista del análisis del papel jugado por la escenificación de la danza folclórica, sus relaciones con las políticas educativas y culturales y con el discurso nacionalista de estas décadas. A pesar de esto el ballet de Amalia Hernández, fundado en 1952 con el nombre de Ballet Moderno de México⁷³, marcó posteriores desarrollos del “son jarocho” y sobre todo contribuyó a la difusión internacional del género musical. Sin embargo estos logros fueron conseguidos a cambio de una estereotipación que para muchos significaría el estrangulamiento de la tradición jarocho, la muerte creativa ya que significaba para los músicos el interpretar un repertorio idéntico año tras año (Figuerola Hernández, 2007:86-91).

A lo largo de la década de los años 50 distintas instituciones culturales⁷⁴ continuaron desarrollando la escenificación de las danzas regionales pero la relación entre el gobierno y

⁷³ Este grupo había estado presentándose en televisión en un programa llamado Función de Gala, proyecto que promovió y promocionó Emilio Azcárraga (Barahona Landoño, 2013:508), de ahí pasó al Teatro Blanquita y después al de Bellas Artes, donde se reunió a coreógrafos y escenógrafos extranjeros. Entonces a principios de los años 60 la Compañía de Amalia Hernández entra en sustitución de la de Marcelo Torreblanca en el Palacio de Bellas Artes (Medina y Ruiz Rivera, 2004). Las alianzas políticas y la tenacidad de Amalia Hernández convirtieron al Ballet Folklórico de México en el pionero de una obra escénica sustentada en grandes producciones y montajes espectaculares con una gran visión empresarial, que hicieron de la danza folclórica un atractivo turístico (Kohl, 2007). Participó en los circuitos internacionales más rentables y ha recibido numerosos premios, en 1959 el ballet de Amalia Hernández representara a México en los Juegos Panamericanos de Chicago, contando con todo el apoyo oficial.

⁷⁴ En el segundo mandato de Torres Bodet (1958-1964) se crea la Subsecretaría de Cultura ante la idea de la política cultural como parte específica aunque íntimamente relacionada con la educativa. Con la creación de esta Subsecretaría se fortalece la centralización, y a ella se incorporan

II. El son... ¿jarocho? Región e historia

los ballets folclóricos adquirió carácter permanente a partir de Adolfo López Mateos 1958/1964 (Barahona Landoño, 2013:509). En 1956 se forma la primera Compañía Oficial de Danzas Regionales de Bellas Artes. El director Marcelo Torreblanca invitaba a los “danzantes auténticos” para que enseñaran las danzas y bailes directamente a los bailarines y les orientaran en su indumentaria. La Compañía se presentaba en teatros de la capital y algunas ciudades de provincia, sin embargo su propuesta, muy apegada a la danza tradicional, no gustaba a las autoridades. Fue así como el grupo de Amalia Hernández entró en sustitución de la Compañía del maestro Torreblanca (Medina y Ruiz Rivera, 2004).

Durante los mismos años se formaron otros conjuntos⁷⁵ y en el caso del Estado de Veracruz es particularmente relevante señalar que el Ballet Folclórico de Miguel Vélez Arceo. Fundado en 1964, se profesionalizó en 1975 (Medina y Ruiz Rivera, 2004) cuando se integró a los grupos artísticos de la Universidad Veracruzana. Es distintivo de este grupo el estar acompañado en sus representaciones con la música en directo del grupo Tlen Huicani desde 1973, aunque el grupo existía desde varios años antes. Su fundador, el arpista Alberto de la Rosa Sánchez que nació en 1947, afirma que a su llegada a Xalapa la música jarocho se escuchaba solo ocasionalmente. Él y el también arpista Rubén Vázquez empezaron a “hacerla sentir” en la capital veracruzana (Barahona Landoño, 2013:540-546).

el INAH, el INBA, el Instituto Nacional de la Juventud Mexicana, el Departamento de Bibliotecas y la Dirección General de Educación Audiovisual (Ávila Landa, 2008).

⁷⁵ Entre ellos el Ballet Popular de México (1957-1963), fundado y dirigido por Guillermo Arriaga, codirigido con Josefina Lavalle hasta 1958. Con repertorio de danza moderna y folclórica representó a México en varios países europeos hasta su desaparición en 1963. En 1960 apareció el Conjunto Folclórico Mexicano del Seguro Social dirigido por Miguel Vélez Arceo con grandes personalidades del mundo artístico y como complemento a la Operación de los Teatros del IMSS. Se creó una orquesta de instrumentos típicos mexicanos con jóvenes del Conservatorio Nacional (Medina y Ruiz Rivera, 2004). En 1969 se formó la Compañía “Danzas y cantos de México” de Héctor Fink, y un año después el Ballet Folclórico “Danzas de México” dirigido por Artemisa Barrios y Silvia Lozano; que después se separaron formando la primera el Ballet Xochipilli y la segunda el Ballet Aztlán. (Ruiz Rivera, Isolda Rendón Garduño y Edith Espino). Entre los años 1966 y 1970 tuvieron lugar los Concursos Nacionales de Danza del INBA, creados por Clementina Otero de Barrios para difundir el trabajo de los grupos no profesionales del país. Sus cuatro ediciones fomentaron la educación y difusión dancística con los criterios de la danza folclórica. También se formaron diferentes grupos o ballets en las Escuelas Normales que fueron resultado del interés de maestros que impartieron Talleres de Danza Folclórica. Las Escuelas Técnicas Industriales formaron su propia compañía. El Conjunto Folclórico Magisterial, formado por maestros de educación primaria, recorrió las escuelas del DF y otros estados (Medina y Ruiz Rivera, 2004).

La palabra ballet hace referencia a una “danza estilizada que desarrolla un argumento”, sin embargo todos los ballets folclóricos manejan los discursos que aseguran plasmar las tradiciones populares. Una de las características de este tipo de instituciones es la creación de escuelas de danza. Los ballets folclóricos tienen una vocación artística inclinada en la lógica empresarial y la elaboración de productos escénicos de autor, de forma que su acercamiento a las expresiones populares originales se da en la medida en que dicho autor requiere documentarse para desarrollar una versión recreadora y recreativa. Los elementos que aseguran la espectacularidad del evento escénico no se relacionan con la dinámica de participación colectiva. Los ballets folclóricos son un producto de exportación, una visión estilizada y oficial turística de las culturas regionales. Esto es resultado de las políticas institucionales que han caracterizado a los ballets folclóricos como proyectos de Estado, que apuestan por la inversión en industria generadora de representaciones espectacularizadas y estilizadas y ninguna para que los cultores logren salir de la pobreza. Hace más de 60 años que existen en México este tipo de empresas y recientemente con reconocimiento académico (Barahona Landoño, 2013).

Sin embargo es un error negar el mérito escénico de estas producciones, al igual que conferirles un valor de rescate de tradiciones. Los ballets folclóricos han sido y son fuertemente criticados por lo que se ha denominado Movimiento Jaranero y por los actuales jóvenes “fandangueros” porque “no representan el ambiente de un fandango jarocho sino que se trata de un espectáculo” (Kohl, 2010:31). En ocasiones se distingue de una forma tajante e ingenua a los que luchan por conservar el arte popular tradicional de los grupos de poder identificados con el único objetivo de promocionarse y alabar a los poderosos. Se ha considerado como un pseudo-arte, almibarado y atractivo haciendo olvidar las formas “hincadas en la tierra, ancladas a los antepasados” (Salas Peña, 2002:32).

Las principales adaptaciones de los ballets folclóricos de la danza o zapateado jarocho, no han sido protagonistas de un análisis profundo en sus diferencias con la práctica en el contexto del ritual festivo. Sin embargo han sido caracterizadas así: las coreografías escénicas no hacen distinción de tipos de sones, representan hileras de hombres y mujeres moviéndose con uniformidad, se pierde la tarima, los danzantes aparecen uniformados con trajes estereotipados, se realizan pasos no acostumbrados en los fandangos, se realizan brincos y exclamaciones espectaculares, se inventa nueva mímica... (Salas Peña, 2002). A pesar de todas estas diferencias reales en la forma de bailar en los ballets folclóricos y en los fandangos, habitualmente se reproducen tópicos y no se matiza ni se profundiza sobre cuestiones relacionadas con el espectáculo o la participación. En textos como en el citado de Salas Peña (2002) se hacen afirmaciones categóricas cargadas de juicios de valor y percepciones, en las que se mezclan aspectos coreográficos o musicales, con los valores

II. El son... ¿jarocho? Región e historia

ideológicos con los que se han cargado tanto la fiesta del fandango como los ballets folclóricos.

En la misma época en la que se institucionalizaron los ballets folclóricos en México, el sector de comunicaciones electrónicas continuó en plena expansión. A lo largo de los primeros años de la década de los años 50 se sucedieron diversas crisis políticas que fueron salvadas gracias a la cohesión de la clase política con la empresarial. A esta circunstancia se sumaron los apoyos económicos norteamericanos, dejando cada vez más de lado el proyecto nacionalista posrevolucionario. Los mensajes de nacionalismo oficialista sin embargo seguían invadiendo la incipiente televisión y sobre todo la radio a través de la XEW (Pérez Montfort, 2000b). 1950 es el año en el que se inauguró oficialmente la televisión en México coincidiendo con una etapa de agudización de la dependencia económica del país con respecto a EEUU. El Conjunto Medellín inauguró la presencia de los músicos jarochos en la televisión en Canal 4 HXTV, en un programa patrocinado por Petróleos Mexicanos. El programa en el que participaba Mario Barradas estaba anteriormente en la emisora de radio XEX (Barahona Landoño, 2013).

En el Puerto de Veracruz comenzó la emisión de radio comercial en 1930. En 1972 existían 7 estaciones normales y 2 de onda corta en AM. Las emisiones en AM empezaron en 1960 y en 1972 funcionaban 4 estaciones con planes de expansión en futuros próximos. La televisión comercial en Veracruz se instauró en 1963 aunque desde 1958 se recibían las emisiones realizadas desde la Ciudad de México. En 1971 había también 6 cines-teatros. Aunque no hay cifras acerca de los fonógrafos, su uso generalizado estaba sobradamente justificado en las 14 tiendas dedicadas a la venta de este producto en la ciudad. El impacto de la radio, la televisión y la industria del disco en Veracruz, así como en México, superaba la posesión privada de receptores ya que los comercios reproducían música en altavoces en las calles, la radio y la televisión están presentes en los bares y restaurantes, las radios portátiles en los autobuses, en los mercados y en las calles. Los contenidos que reproducían estos medios de comunicación sin embargo dependían de factores extra locales ya que la mayoría del material reproducido provenía de fuera del Puerto de Veracruz. Concretamente eran elaborados por la industria cultural de la Ciudad de México ya que la capital fue la mayor fuente de distribución y de producción de películas, programas de televisión, periódicos y discos disponibles en ciudades como Veracruz. Así mismo fue en la ciudad de México donde se recopiló, se adaptó comercialmente y se produjo la música ejecutada por los exponentes musicales de varios estilos regionales del país. Esta centralización de la industria de los medios refuerza la inclinación industrial hacia las músicas que consigan una popularidad generalizada (Stigberg, 1980:6-10).

En la década de los 50 llegó también la televisión a las poblaciones de la Costa Sur del Golfo, como por ejemplo a Tuxtepec, Oaxaca. Este acontecimiento marcó una época de consumismo y formas de comportamiento procedentes de modelos ajenos a la región. La idea de modernidad se convirtió en una aspiración legítima para los dirigentes políticos de la localidad fomentando una industrialización con resultados ecológicos y culturales lamentados actualmente. La fecha coincide con la fuerte intervención de la Comisión del Papaloapan por medio de pavimentación de calles, construcción de escuelas, hospitales y el derribe de casonas (Aguilera Vázquez, 20013:81).

El caso de la población de Tuxtepec es paradigmático por los procesos de construcción identitaria nacionalista y estatales que se vivieron en esta época así como por las fuertes contradicciones en su interior. Uno de los ejemplos ilustrativos de dichas contradicciones lo protagoniza el actual número bailable que representa a la localidad en el anual Festival de la Guelaguetza, o anteriormente Festival de la Raza. A partir de 1957 el gobernador Alfonso Pérez Gazga realizó este cambio de denominación que implicó también la exclusión de los bailes y sones acompañados de arpa y jaranas de los actos oficiales que hasta ese entonces habían participado en el evento a raíz de la institucionalización de lo indígena como representativo del Estado de Oaxaca⁷⁶. En 1958 llegó a Tuxtepec la partitura de Flor de Piña, composición del oaxaqueño Samuel Mondragón. Con una referencia directa al Ballet de Amalia Hernández, la maestra Paulina Solís Ocampo en la localidad, inventa el baile de la Flor de Piña (Pérez Montfort, 2010:223) en el que bailarinas mestizas usan huipiles indígenas. Esta prenda se ha convertido hasta la actualidad en un elemento de la vestimenta de las clases acomodadas llevados con orgullo en eventos públicos. El baile de la Flor de Piña está compuesto por una compleja coreografía alejada de la expresión corporal expresada en las danzas indígenas de la región.

Otro producto industrial de gran importancia por su gran difusión a partir de los años 60 fue el disco LP, complemento ideal de los medios modernos en el terreno comercial de la música. Junto al cine, la radio y la televisión, los discos consolidaron las estrategias mercantiles⁷⁷ (Barahona Landoño, 2013:516). De hecho la música popular ocupó el lugar

⁷⁶ Es relevante señalar a este respecto que en el año 2013 la decimista improvisadora y jaranera Evelin Acosta, originaria de Loma Bonita, ganó el concurso paralelo del Festival de la Guelaguetza denominado Diosa Centéotl. Algunos informantes explican este hecho a partir del trabajo realizado desde el Programa de Desarrollo Cultural del Sotavento de Conaculta y su labor de reconocimiento de la diversidad dentro del Estado de Oaxaca.

⁷⁷ En 1958 Richi Valens obtiene una gran éxito con su “rocanrolización” de la Bamba y su registro, éxito que se entendió como una reivindicación de la mexicanidad extraterritorial aunque

II. El son... ¿jarocho? Región e historia

de una mercancía más en el mercado del entretenimiento, produciéndose la pérdida de la experiencia integrada del artista con su medio. Este auge comercial es paralelo al proceso industrializador del país en el llamado “milagro mexicano” entre 1940 y 1970 (Velasco García, 2004:29).

Aunque el auge urbano del “son jarocho” en los medios de comunicación continuó durante el sexenio de Ruiz Cortines, a finales de la década de los 50 y principios de los 60 el panorama decae. Los clichés comerciales se agotaron y los músicos quedaron en el olvido, muchos de ellos regresaron a Veracruz. El son y el fandango se convierten en esta época en una exhibición, una excentricidad y folclorismo para el consumo de los turistas (Figuroa Hernández, 2007). El musicólogo Baqueiro Foster (1952) pronosticó en la década de los años 50 la desaparición de jaraneros, arpistas, cantadores y bailadores ante el gran impulso agrícola e industrial de Veracruz. Quizás, como también dijo García de León (2006:36), esta destrucción del medio rural fue el origen de la decadencia de la música de cuerdas en su fiesta. Su posterior declinación, según este autor, tuvo que ver con migraciones, con procesos de urbanización, con la intrusión de los medios de comunicación y otras formas de entretenimiento. La urbanización de México se ha calificado como un proceso reciente históricamente que ha provocado que un 45% de la población del país viviera en ciudades en 1970. El número de ciudades de más de 100.000 habitantes creció de 17 en 1960 a 46 en 1980. El intenso proceso de urbanización coincidió en estas fechas con los fuertes procesos de industrialización que comenzaron en los años 40 (Stigberg, 1980:1).

Se ha repetido en numerosas ocasiones que el periodo que abarca las décadas de los años 50, 60 y 70 del siglo XX se caracterizó por la decadencia del son jarocho y su fiesta. Sin embargo esta afirmación es, cuando menos, poco precisa ya que no en todas las regiones sufrió tal decadencia, ni en el mismo grado ni en los mismos años. En algunas localidades de la Costa Sur del Golfo ciertamente llegaron a desaparecer los fandangos y con ellos el principal contexto de ejecución de la música de jaranas. Sin embargo en otras regiones, como en la sierra de los Tuxtlas, siguió acompañando en mayor proporción que en otras regiones las celebraciones de sus pobladores. Esto se percibe hoy día ya que la

esta versión de la Bamba ya no será un son. Según algunos autores, el criterio seguido es, igual al transmitido por el cine ya que la música regional no tiene valor por sí misma sino por lo que pueda hacerse de ella, negando su esencia local. El puente que tendía Valens con La Bamba no acercaba a los jóvenes norteamericanos a las músicas regionales sino a los mexicanos al mercado del rockandroll (Barahona Landoño, 2013:500). El rockandroll gracias a la naciente industria discográfica se convirtió en un producto estratégicamente comercializado para generar dinero al mismo tiempo que como expresión contestaría frente al orden establecido.

fractura generacional entre los músicos que se observa de forma drástica en otros lugares de la Cuenca del Papalopan o el Istmo, es menor en las localidades de esta zona serrana.

Así mismo tampoco se ha profundizado sobre las causas de este supuesto periodo de decadencia. Se ha argumentado que la migración de músicos a la Ciudad de México entre 1920 y 1940 y la estilización de la “manera tradicional” de tocar –acelerar el tempo de los sonos, concebir la música para ser escuchada y no bailada, y por tanto excluir el zapateado y el fandango, así como modificaciones concretas sobre los instrumentos como utilizar un arpa más grande– fueron causa del abandono de la práctica musical de muchos músicos en las comunidades. Esto se explica por la imitación que los jaraneros realizaron del nuevo estilo pensando que era el “verdadero son jarocho” (Delgado Calderón, 1996). En esta misma línea se ha afirmado que, debido a las migraciones ciudadinas de cantidades importantes de población, muchas localidades perdieron su música regional. Entre ellas se cita a Amatlán, Acula, Cosoleacaque, Ignacio de la Llave y Tlalixcoyan (Barahona, 2013:158).

También se defiende que, junto a la modernidad en general, fueron causa de este cambio en las prácticas musicales y festivas los avances tecnológicos y los medios de comunicación, las religiones protestantes y la introducción de otros géneros musicales –como el danzón, el mambo, el cha cha chá o la cumbia– ejecutados por marimbas orquestas y conjuntos tropicales. Con la enumeración de estos factores se explica que los músicos de jarana dejaran de participar, no solo en fandangos, sino en sepelios, bodas, pascuas, mayordomías y veladas de santo. Así mismo se afirma que entre 1960 y 1980 se desintegraron la mayoría de grupos jaraneros, se olvidó esta música y su fiesta en muchos municipios y eventualmente algún investigador grabó algunas muestras para recoger cómo había sido esta práctica (Delgado Calderón, 1996). Esta situación generó una crisis en la renovación generacional de los músicos, cantadores y bailadores (Alcántara López, 2010:84), y este panorama desalentador fue recogido por Moreno Rivas (1979:44):

Desgraciadamente en la actualidad el son tiende a desaparecer en su estado más puro; algunos grupos jarochos tocan de preferencia la música popular de otras regiones o aun las canciones comerciales, y en los portales del Puerto de Veracruz los mariachis abundan en tanto que los grupos locales brillan por su ausencia.

Sería una aportación relevante dedicar un trabajo completo a la elaboración de una historia detallada acerca del fandango durante la primera mitad del siglo XX en las distintas regiones de la Costa Sur del Golfo de México. Habitualmente se resuelve este periodo reproduciendo el tipo de afirmaciones resumidas más arriba así como ofreciendo una perspectiva focalizada en el centro de la República y los procesos de comercialización

II. El son... ¿jarocho? Región e historia

vividos en la capital que dieron lugar a la vertiente estilística denominada “son blanco”. Sin embargo la tarea de realizar esta historia de la música de jaranas en la primera mitad del siglo XX, que debería basarse en testimonios orales de personas que vivieron este periodo, no será emprendida en esta investigación. A pesar de esto sí se presentan a continuación algunos testimonios recogidos en el desarrollo de la misma que suponen una aproximación al tema. Se trata de informaciones recogidas en las entrevistas de esta investigación, a los que también se han añadido testimonios publicados en otros trabajos. Dichos datos se han organizado según las distintas regiones definidas con el fin esbozar una historia oral regional, ya que los procesos de transformación alrededor de la música de jaranas y el fandango no fueron homogéneos ni geográfica ni cronológicamente.

En primer lugar se muestran algunos datos acerca de la práctica de la música de jaranas y el fandango en la primera mitad del siglo XX en diversas localidades de la Cuenca del Papaloapan. Sheehy⁷⁸ recogió en su trabajo que, según el músico Andrés Alfonso, en el siglo XIX y a principios del XX el hecho de que los bailadores no se tocaran reforzó la continuidad de la tradición del son en las áreas rurales donde los padres protectores se negaban a permitir que sus hijas participaran en las danzas libertinas de moda como el vals. Sus informantes describieron la tarima como una plataforma de baile de un área de 2 metros x 5 metros a 5 metros x 10 metros, por tanto mucho más grande que las actuales. Un pequeño conjunto de escaleras permitía el acceso a la plataforma, que estaba abierta en todos sus lados y rodeada de antorchas para su iluminación. Los músicos se ponían de pie en una esquina mirando hacia el centro de la tarima y el resto del espacio era para tantos

⁷⁸ Para la realización de la tesis de doctorado de Sheehy el autor realizó salidas de campo en 1968 y de forma más sistemática en 1971, 1976 y 1977. Afirma que gracias a la cooperación de varios músicos de edad consiguió datos de primera mano desde la primera década del siglo XX. Explica que sus grabaciones fueron hechas tanto en contextos sociales como en otros que perseguían mejores características sonoras, sin embargo no describe estas situaciones. Narra que poco tiempo después de su llegada a Veracruz, fue aceptado como aprendiz de varios grupos de Boca del Río y El Conchal. Especifica que recibió lecciones de reconocidos bailadores para comprender cómo se integra el baile en la música. Considera que para determinar las razones de cambios en los contextos y estilos del son fueron de gran ayuda la mortecina tradición rural conservadora al lado del estilo de las ciudades que los engendró así como un considerable número de músicos de edad con conocimiento de primera mano de las performances de son jarocho desde 1920. Geográficamente el trabajo de campo entre 1977 y 1978 se concentró en varias comunidades localizadas en las inmediaciones sur y oeste de la ciudad del Puerto de Veracruz-Boca del Río, Mandinga, el Conchal, Paso del Toro, Alvarado y Tlacotalpan. Todas situadas al norte del río Papaloapan, así como en la ciudad de Veracruz misma (1979:11-14).

bailadores como cupieran y fuera apropiado para cada son, normalmente de 2 a 6 parejas (1979:147-152).

En el trabajo de Cao Romero⁷⁹ (2003) se recogen algunos testimonios de bailadoras y músicos del municipio de Saltabarranca –Región Cuenca del Papaloapan– narrando acerca de los fandangos de la década de los años 50, en los que eran comunes prácticas ya en desuso como las “galas”⁸⁰ con el sombrero o el son del Fandanguito, describen los estilos de los bailes más marcado según el son, menos uniformes, y las anchas faldas de las bailadoras. Así mismo recogió testimonios de bailadoras del municipio de Tlacotalpan que describían las chinelas o zuecos de madera y las enaguas con delantal que se usaban antiguamente para bailar. Destacaron la gran cantidad de fandangos celebrados en la época de Pascuas, pero también los fandangos de velorio por la Virgen del Carmen o el Santo Niño de Atocha, donde se cantaban alabanzas y se repartía el té con té, torito y tamales y los fandangos semanales en las rancherías cuando las comunicaciones entre las localidades era exclusivamente en lancha por la red fluvial.

Desde mediados de la década de los años 60 Aguirre Tinoco escribió sobre los festejos, expresiones musicales, líricas y bailes de las festividades de Tlacotalpan. El que fue director de la Casa de la Cultura de Tlacotalpan “Agustín Lara”, inaugurada en la década de los años 70, dio a conocer prácticamente cada año hasta los primeros años del siglo XXI, algún texto que rememoraba las festividades de antaño alrededor de la Virgen de la Candelaria (Pérez Montfort, 2010:225-230).

En otras áreas de la región de la Cuenca del Papaloapan, como es el caso del municipio de Playa Vicente, todavía hoy existen personas que recuerdan que hasta a principios de la década de los 80 la música de jaranas y los sones de tarima estaban presentes en las fiestas nacionales del 15 de septiembre. Músicos ya fallecidos, nacidos en las primeras décadas del siglo XX y por tanto jóvenes alrededor de los años 40 y 50, narraron prácticas festivas de la primera mitad del siglo XX hoy día desaparecidas. Estos músicos contaban a los más jóvenes que en esta región el ciclo del fandango empezaba el 24 de junio, festividad de San

⁷⁹ Al final de su texto la autora declara que eligió para la realización de este trabajo 7 regiones con variantes musicales y de baile: El Hato, Buenos Aires Texalpan, Playa Vicente y San Juan Nuevo Ixcatlán, Chacalapa, San Fernando Soteapan y San Juan Evangelista. Sin embargo los testimonios seleccionados en la publicación no cubren la totalidad de estas regiones.

⁸⁰ “Si a uno le interesaba una mujer ya le daba el sombrero y ella lo bailaba y lo entregaba muy decentemente. Aunque no fuera músico, el muchacho le daba a la muchacha unas monedas o le compraba refresco o cerveza según el gusto. Eso eran las galas” (Cao Romero, 2003:s/p).

II. El son... ¿jarocho? Región e historia

Juan Bautista. Para su celebración colgaban gallos y los despescuezaban pasando junto a ellos a caballo. Con la cabeza colgando del animal, embarraban de sangre alrededor y luego la lanzaban⁸¹. El fandango debía de hacerse en la casa más cercana de donde caía la cabeza del gallo.

Le llamaban “fandango de cadena” ya que la dueña de la casa tenía que mandar a hacer una cadena con una imagen del santo de su devoción. Durante el fandango, mientras bailaba la anfitriona, se quitaba la cadena y se la colocaba por sorpresa a la mujer que ella eligiera. Esta era la forma de señalar quién tendría que organizar el fandango al mes siguiente y esta dinámica se repetía hasta llegar al tiempo de Pascuas, es decir, al mes de diciembre. Por tanto se realizaba un fandango mensual a cargo de las mujeres que se intercambiaban la cadena desde junio a diciembre. En este momento comenzaba el ritual navideño del paseo de la Rama, el cual será descrito en el capítulo VI con profundidad. Lo relevante aquí es señalar que en esta localidad abarcaba desde el 12 de diciembre al 2 de febrero y que en este periodo se realizaban fandangos diarios en las casas que acogían la Rama. A partir de febrero empezaba una temporada de descanso en cuanto a la celebración de fandangos y dedicada a la cosecha del maíz. Con la llegada la temporada de lluvias hasta el mes de junio, de forma similar a lo que todavía sucede en la actualidad, se reducía al mínimo la actividad en la región debido a las fuertes precipitaciones. Como puede deducirse de esta breve descripción, el ciclo festivo todavía estaba muy marcado por el calendario agrícola y ganadero, con el que se hacía coincidir el culto a las imágenes sagradas.

El músico Chico Ramírez fue un gran promotor de fandangos en esta localidad y alrededores. Llegó a la localidad de Playa Vicente en 1944, junto a otras personas que emigraron a esta región en esta época como maestros pero también como administradores de fincas. Declaraba este músico que él estuvo muy activo en la organización de fandangos hasta finales de la década de los 60. De hecho informantes nacidos en esta década aún recuerdan los fandangos que tenían lugar en la plaza principal del pueblo frente al Palacio Municipal durante su infancia, y ya de más edad se celebraban solo esporádicamente en otros emplazamientos del pueblo. Sin embargo empezando los años 70 comenzó a decaer el interés por este tipo de fiestas y en la década de los años 80 se celebraban muy pocos

⁸¹ El torneo de “despescuezamiento” de gallos fue originario del siglo XIX y consistía en enterrar vivos a los gallos, con el pescuezo de fuera y puestos en hilera. El jinete a todo galope agachándose tenían que arrancarle el pescuezo al animal. Otra forma era colgar a los gallos con la cabeza hacia abajo en un alambre, el jinete pasa corriendo debajo de ellos y tiene que arrancarle el cuello al animal (Vargas Montero, 2007:297-298).

fandangos, llegando casi a desaparecer a mediados de esta década. Por tanto aunque quedaban músicos vivos, los fandangos ya no se realizaban en la cabecera municipal con motivo de las celebraciones más significativas, aunque en estos años todavía tenían lugar en las comunidades del término municipal. Cao Romero (2003) recoge el testimonio de un importante versador de esta población y familiar de Chico Ramírez, en el que se narra que en sábado de Gloria y fin de año siempre se tocaba el son. También afirma que las fiestas de la Candelaria se celebraban mucho y que en las Pascuas se hacía Rama.

El ribereño pueblo de Otatitlán, “se ha reconocido como una de las localidades en donde la preservación del festejo jarocho se ha logrado con creces” (Pérez Montfort, 2010:224). Sin embargo hay informantes que declaran que en los primeros años de la década de los años 80 tan solo recuerdan algunos eventos alrededor de la figura del músico Rutilo Parroquín (1925-1990), oriundo de esta localidad, que implicaban la reunión de intérpretes allegados a este arpista y requintista. Debido a la proyección de este músico santuareño persiste en el recuerdo de lugareños acontecimientos como visitas de artistas de cine u otros músicos y políticos reconocidos. De hecho la relación y el uso de la música por parte de Rutilo Parroquín con los personajes políticos del momento fue considerado en algunos momentos como un factor que influyó en la desaparición de los contextos festivos en la localidad que carecían de esa función panegírica hacia personajes ilustres.

Todavía en los años 90 quedaban con vida músicos de jarana no profesionales en Otatitlán como Félix Crisantos, Teófilo Blanco o el violinista Juan Blanco, Pablo Ávalos –que tocaba el contrabajo– o “la Negra Fidelia” una reconocida bailadora o un panderista llamado Coínto Aguilar. Hay grabaciones datadas en los años 50 y 60 del guitarrero Pablo Manzanilla, maestro de Rutilo Parroquín, y de Teófilo Blanco en el disco *Acervos en Movimiento*⁸². También en esta localidad todavía quedan recuerdos de los relatos de músicos ya fallecidos que contaban que, en las primeras décadas del siglo XX, cuando se celebraba un fandango en Otatitlán llegaban músicos de distintos grupos de la zona que lideraban el fandango, aunque participaran simultáneamente más intérpretes. En la fiesta principal de la localidad hasta hoy día, la feria de mayo celebrada en honor del Señor de Otatitlán, llegaban una gran cantidad de peregrinos de la región de los Tuxtlas y del Istmo. Traían sus jaranas con toda la certeza de que iban a encontrar fandangos en el pueblo. Así mismo se recuerdan relatos de fandangos que tuvieron lugar en otros espacios como por

⁸² De Pablo Manzanilla ejecutando el Toro Zacamandú y la Chuchurumaca son las pistas 100 y 101. De Teófilo Blanco interpretando la jarana y los sones del Siquisirí, la Guacamaya y el Pájaro Carpintero son las pistas 12, 13 y 14 respectivamente.

II. El son... ¿jarocho? Región e historia

ejemplo en viejas cantinas –como El Pierrot o la Cantina del Tábano– pero también en la orilla del río. Reconstruyendo los recuerdos y relatos narrados a los pobladores de la localidad puede estimarse que todavía en la década de los años 40 y 50 del siglo XX la música de jaranas y los fandangos estaban en auge en Otatitlán. En los años 60 empezó a debilitarse esta práctica festiva si bien existían todavía algunas manifestaciones como reuniones de músicos y fandangos, parece que tenían ya un carácter esporádico y marginal. En la década de los años 70 llegó a desaparecer casi por completo.

Rubén Vázquez Domínguez (1991), nacido en 1944 en el municipio cuenqueño de Tierra Blanca, afirma que empezó a tocar el arpa con 15 años. En su trabajo describe su experiencia en los fandangos y su forma de aprendizaje, citando a bailadores y músicos de la población. Aunque no ofrece fechas concretas puede estimarse que se refiere aproximadamente al transcurso de la década de los años 60. En la época que describe los bailadores “bailaban de oído, no hacían cuenta alguna” y sostiene que la conjunción de los estratos sociales era una de las características de estos fandangos. Durante las fiestas titulares de Tierra Blanca se realizaban fandangos y el conjunto musical incluía arpa y jaranas, no guitarras de son ni violines. Era una característica el desempeño gratuito de los músicos ya que la mayoría eran ferrocarrileros y lo más que recibían era una botella de licor o *toritos*.

Según este arpista la música tuvo que resistir los embates de los nuevos ritmos musicales que las empresas cerveceras llevaron a los pueblos. Él fue testigo –podría ser entonces finales de los 60 y principios de los 70– de cómo el entarimado del fandango fue desapareciendo para dar paso a las carpas y templetos con distintas variedades musicales. Las tarimas se identificaron entonces únicamente con las personas de edad. En un principio las empresas comercializadoras de cerveza contrataron a conjuntos de cuerda regionales, pero siempre como apoyo a artistas traídos desde la Ciudad de México. Esta estrategia de los empresarios llevó a que los mismos espectadores menospreciaran a los artistas locales. Luego empezaron a desaparecer los “conjuntos jarochos” de las fiestas y fueron sustituidos por bailarinas. De esta forma hubo un importante cambio ya que anteriormente la participación del músico era gratuita y se hacía por el interés en cooperar con el evento, el cura o el ayuntamiento, ya que ellos eran generalmente los organizadores del fandango. Al llegar los empresarios cerveceros proliferaron los músicos que ganaban en las ferias más que con el jornal del campo. Se inició el fuerte éxodo hacia las ciudades y esto dio como consecuencia que músicos con poca preparación se asentaran en las ciudades e interpretaran temas de otras regiones y se produjera la confusión de los repertorios.

En el año 2013 aún vivían personas que habían vivido las fiestas de San Juan Bautista en el municipio de Tuxtepec en la década de 1940. Sus relatos coinciden en que se celebraba “en las lluvias” y, aunque la fiesta patronal era organizada por los llamados “criollos” o mestizos, describen a los indígenas descendiendo por el río Papaloapan desde la población de Usila y otros pueblos intermedios. Frente a la catedral se festejaba con palo encebado, cochino encebado, carrera de encostalados y huapango. En la que hoy es calle Guerrero había carreras a caballo, despescuezadero de gallos, torneo de cintas a caballo y el baile popular tenía lugar en el parque para el que tocaba una marimba orquesta. En el Paso Real se efectuaba un embalse de toros que eran soltados por las calles y había también mojigangas. Informantes nacidos a mitad del siglo XX narran que en la década de los años 60 y 70 las fiestas patronales eran muy coloridas y llenas de novedades. Cuentan que en lo que hoy es la Cámara de Comercio había una biblioteca y frente a ella tenían lugar los torneos de cintas a caballo y en ahora bicicleta, que había música de marimba y una tarima en cada esquina del parque para los huapangos. A principios de los años 70 se inició la pavimentación de la calle frente a la catedral y se remodeló el parque. Con ello se creó un obstáculo para el manejo de los caballos. En los años 80 sin embargo la fiesta estaba ya en franca decadencia, en pleno auge de la reproducción electrónica de la música y los locales para bailar la música de moda (Aguilera Vázquez, 2013:9-24; 77).

Antonio García de León relata lo siguiente en cuanto a su experiencia en estos años en la región del Istmo, concretamente en Jáltipan y Minatitlán:

A mí me sentaban de niño así en un asientito alrededor de un fandango en Jáltipan. Había un quiosco que había hecho un tío mío que se llamaba Eulogio Aguirre, y se llamaba el Quiosco de Eulogio Aguirre que él mandó hacerlo especial para los fandangos⁸³, con una tarima [...] El estado del son jarocho a finales de los años 60 y

⁸³ De este quiosco aún se conservan fotografías, algunas de las cuales se compartieron en noviembre de 2013 por el Centro de Documentación del Son Jarocho (<https://es-la.facebook.com/CentroDocumentaciondelSonJarocho/photos/a.334520056689468.1073741828.156683687806440/334520120022795/>). Del mismo se afirma: “La importancia del son jarocho se vio reflejada en la primera mitad del siglo XX en sus fiestas, sobre todo en la fiestas tradicionales de la Candelaria y Santa Rosa de Lima, a tal grado que el son jarocho llegó a tener en el parque, que era el centro de la vida de nuestro pueblo, un lugar propio para la fiesta del Fandango. En el parque existieron dos quioscos, uno para los bailes de marimba, que también proliferaron en nuestro pueblo, y el otro dedicado a los fandangos, con una tarima en el centro del quiosco que anunciaba la llegada de la fiesta. En nuestra comunidad existían músicos jaraneros en las diversos barrios, destacándose los jaraneros de la Agraria, la familia de los Guitarra (como les decían) por el rumbo del Panteón, los jaraneros de San Miguel y del centro de la ciudad.”

II. El son... ¿jarocho? Región e historia

70 era una situación muy diversa. Por un lado estaba el sur donde todavía existían los fandangos en los pueblos, sobre todo en las fiestas, en los velorios. En particular en Jáltipan había una tradición que era todavía muy fuerte en los años 60, había muchos músicos que tocaban y a mí me tocó ver todavía fandangos muy grandes más atrás, digamos en finales de los 50 [...] Pero en el sur sobre todo, la situación del son ya se había estancado [finales de los años 60 principios de los 70] la mayor parte de los músicos eran grandes y se estaban muriendo y yo incluso pensaba a principios de los años 70, que la cosa iba a morir. Porque ya alguna vez, recuerdo que en el año 73 fui a Minatitlán, tratando de rescatar el espíritu de lo que habíamos vivido en la década anterior, y ya no había quien bailara, no había quien tocara...y fue un poco como una tristeza así enorme porque ya...todos los músicos que conocíamos estaban enfermos o se habían ido...Fue un verdadero fracaso, no pudimos armar prácticamente nada.

García de León (Palafox Méndez y Castro García, 2009)

Por tanto según este testimonio puede afirmarse que en Jáltipan y Minatitlán hubo una fuerte actividad fandanguera hasta finales de los años 60, mientras que la década de los años 70 estuvo caracterizada por el abandono general de esta práctica festiva en la zona. A propósito de esta cuestión otros informantes de la región afirman que todavía a finales de la década de los años 80 quedaban músicos vivos, aunque la celebración de fandangos era algo del todo excepcional y tenían lugar en espacios domésticos privados donde acudían músicos, como los Nicomedes en Jáltipan, contratados exprofeso.

El son jarocho en los años del azufre llegó casi a desaparecer. Con la llegada del personal de la compañía azufrera que vino sobre todo del norte del país, vinieron nuevas modas, músicas y la vida deslumbrante que ofrecía la nueva industria casi acabó con el son jarocho. En la parte última de este periodo solamente don Nicomedes Pacheco y su familia siguieron ejecutando los sones aunque muy apartados dentro del contexto de la “nueva sociedad” a los que los jaltipanecos accedieron. Las demás manifestaciones de la cultura del pueblo sufrieron la misma situación, se dejó de hablar el nahua, el vestido desapareció y solo se ha convertido en un atuendo para recordar el pasado. La cestería, la alfarería, el uso de oficios tradicionales, todo se fue dejando a un lado. La comida también fue acorde a las formas alimenticias que trajo la azufrera, la despensa de la compañía significaba un gran apoyo para los azufreros pero fueron cambiando el gusto de la comida tradicional por nuevos hábitos alimenticios: los cereales, el *chocomilk*, la mortadela,

la carne de puerco, enlatados de marcas extranjeras fueron cambiados por los productos del patio y del campo jaltipaneco.

Centro de Documentación del Son Jarocho

En la ciudad de Minatitlán se instaló en 1908 la refinería de petróleo hoy llamada Lázaro Cárdenas⁸⁴. A partir de entonces se produjo hacia este polo industrial una fuerte inmigración principalmente del istmo oaxaqueño. La llegada de estas oleadas migratorias –que no solo incluyeron a población nacional sino también a chinos, libaneses, ingleses ya que la refinería fue instalada por la compañía de petróleo “El Águila” de capital inglés– transformó profundamente las costumbres del municipio. La influencia principal fue la ejercida por la población zapoteca oaxaqueña, que al obtener el liderazgo del sindicato petrolero controló también la organización de las fiestas y celebraciones del calendario religioso y de fechas históricas (Meléndez de la Cruz, 2005). Esta circunstancia es argumentada también como un importante factor en el receso de la música de jaranas en la región.

En otros municipios cercanos, como Texistepec o Lorenzo Tenochtitlan se tienen noticias de reconocidos músicos de jarana y fandangos realizados con motivos de celebraciones públicas y privadas durante la década de los años 50 del siglo XX. Promotores de la zona han recogido sugerentes relatos en los que cuentan el traslado de tarimas por el río debido al deterioro de los caminos en época de lluvias. Una de las causas que explica su desaparición es la asociación de la música de jaranas y el fandango con el consumo abusivo de alcohol, y el consecuente descontento de miembros de las familias de los músicos. La llegada y expansión de iglesias protestantes en la zona influyó fuertemente en el abandono del ejercicio de la música ya que éstas lo prohíben.

Pues mi historia con la música es larga, es larga bastante porque de tanto que me entusiasmó la música yo...era como un vicio ya...Imagínate que he platicado que en aquellos años la música esta, gruesa, grande, se oían muy lejos, las jaranitas chiquitas, las primeras, los requintitos, chaquistitos, ¡no, hombre!...se oían muchísimo pero era por la vegetación de entonces, yo creo. El eco de la música se encerraba o se iba en el aire, no sé cómo pero se oía muy lejos. Y a esa hora que yo oía, a esa hora me levantaba, me paraba para irme al fandango. Yo llegaba como a

⁸⁴ Sobre este tema se puede consultar el breve artículo de Morosini (1996), que si bien no aporta datos certeros, sí recoge descripciones de su propia experiencia de niñez en los fandangos en Minatitlán a finales de los años 70.

II. El son... ¿jarocho? Región e historia

las 11 o 12 de la noche pero llegaba al fandango. Y en aquella época, imagínate, y solito.

Isidro Nieves (Son altepee y Manovuelta Films)

Cao Romero (2003) también recoge el testimonio de Tía Licha en San Juan Evangelista que describe “las galeadas”, por dinero o por cervezas. De una generación anterior aún recuerdan los llamados fandangos de medalla los días 3 de mayo: iban a una casa, le entregaban una medalla y ahí se hacían los fandangos, luego se dejaba en otra casa y ahí se hacían al otro año –en la localidad de Las Llaguas de los Llanos. En San Juan Evangelista se hacían fandangos para el 24 de junio en las calles, se hacía un tendido y ahí colgaban unos gallos y los hombres a caballo los despescuezaban. En varias ocasiones se relata la larga duración de los fandangos de antaño, que comenzaban a las 5 o 6 de la tarde y duraban hasta el otro día o durante varios días. De nuevo se comparan los estilos para bailar de antes, más serenos y menos alborotados que los de la actualidad. Isidro Nieves afirma que en la región sur, o los llanos como le llaman ellos, se baila muy abreviado, muy rápido. Describe las conquistas con la improvisación de versos y las “galas”.

En distintas publicaciones se han recogido testimonios de Andrés Moreno que evaluaban la situación en la región de los Tuxtlas. En el trabajo editado por Jiménez de Báez (1998:44) se incluye una entrevista a este músico y promotor regional donde afirmaba que a pesar de que “desde hace muchos años se acostumbraba a acompañar con música todos los acontecimientos sociales [...] Ahora ha cambiado todo. Se sustituyó la música de la jarana por los mariachis.” A pesar de que no todas las regiones han sido tratadas con la misma profundidad en esta breve y aproximada historia del fandango en la Costa Sur en la primera mitad del siglo XX, de los testimonios recogidos más arriba se deduce que el proceso de decadencia no fue homogéneo en este vasto territorio. En general parece que el abandono de la práctica de la música de jaranas y del fandango fue más tardío de lo que en ocasiones se ha supuesto. Aunque en algunas poblaciones pudiera dar inicio en fechas tempranas como la década de los años 60, en otras existió con fuerza hasta finales de los años 70. De lo anterior se deduce que la mencionada etapa de decaimiento fue más tardía pero que en el curso de aproximadamente 10 años alcanzó su total desaparición en algunas poblaciones. Por tanto cuando empiezan las labores de revitalización y puesta en valor de esta música y su fiesta en los años 80, ha pasado poco tiempo desde que su práctica estaba generalizada. Esto explica que en este momento aún pudieran encontrarse con vida numerosos músicos que habían vivido la primera mitad del siglo XX y localidades donde nunca se había interrumpido la celebración de fandangos.

Este capítulo contextualiza espacial e históricamente el fenómeno de estudio protagonista de esta investigación. El acercamiento territorial propuesto permite la comprensión de las características geográficas y ecológicas que han influido decisivamente en el uso y significado social que ha tenido la música de jaranas a lo largo de su historia. Se ha elegido un enfoque constructivista, que evita presentar las categorizaciones territoriales como una realidad dada en favor del conocimiento de la construcción de dichos procesos a lo largo del tiempo. La propuesta de regionalización cultural de la macro región Costa Sur del Golfo proporciona la definición de distintas regiones con el objeto de visibilizar posibles dinámicas actuales distintivas de cada una de ellas de las que se derivan matices a la hora de evaluar los resultados del movimiento de revitalización.

El desarrollo histórico presentado en este capítulo ha servido para mostrar las transformaciones de los contextos asociados a la música de jaranas a lo largo de los siglos XVIII, XIX y XX. En relación directa con los sistemas de propiedad de la tierra, los movimientos poblacionales y las vicisitudes políticas acaecidas durante las 2 primeras centurias, destacan los fandangos como contextos de socialización aglutinadores de población dispersa en momentos significativos simbólicamente para sus actores. Así mismo desde finales del siglo XVIII se revelan las relaciones de la música de cuerdas con ambientes urbanos, en tertulias o en representaciones teatrales. Sin embargo en el siglo XIX la música de jaranas del sur de Veracruz, así como otras que formaron parte del cancionero ternario caribeño, se refugia en los entornos rurales evolucionando desde este momento de forma independiente. A lo largo del siglo XX sucedieron procesos político sociales con consecuencias importantes en cuanto a las transformaciones en las actuaciones culturales relacionadas con lo que desde ese momento se llamó “son jarocho”. Tras el proceso de Independencia y la configuración del proyecto ideológico del estado posrevolucionario mexicano, la música de cuerdas del sur de Veracruz entró a formar parte del mosaico de manifestaciones de inspiración popular promovidas como elementos característicos de la identidad nacional. El “son jarocho” fue concebido de forma independiente a la fiesta del fandango, protagonista de nuevos productos culturales de la incipiente industria del entretenimiento. La llamada “etapa de modernización”, vivida en el país desde los años 40 hasta los 70 del siglo XX, trajo consigo el abandono de numerosas prácticas –productivas, constructivas, de pensamiento– extendidas hasta entonces. Sin embargo el acercamiento ofrecido en estas páginas invita a evitar considerarla una etapa homogénea cronológicamente y en sus alcances en el vasto territorio considerado como el Sotavento histórico en cuanto a las prácticas relacionadas con la música de cuerdas.

III.

HACIA LA REVITALIZACIÓN DEL SON JAROCHO: DESDE LOS INICIOS HASTA LA ÚLTIMA DÉCADA (1979-2015)

El objetivo central de este trabajo no es el estudio del Movimiento Jaranero, sino las prácticas actuales alrededor del “son jarocho tradicional” y el fandango y sus transformaciones recientes. A éstas se han añadido aquellas prácticas musicales con instrumentos de cuerda de la región, que no son consideradas son jarocho tradicional y que no implican necesariamente un fandango, a pesar de ser parte de rituales comunitarios. Por tanto el interés de esta investigación trasciende los límites del Movimiento Jaranero, así como sus prácticas e ideología. De hecho se presta especial atención precisamente a lo que quedó al margen del mismo en los procesos de selección que conformaron sus conceptos de tradición. Por tanto las prácticas actuales del Movimiento Jaranero se incluyen como unidades de observación, pero no las agotan.

Por eso, aunque el estudio de este movimiento no es el eje temático de este trabajo, se considera que la situación actual es heredera y está influenciada en gran manera por las acciones que se llevaron a cabo a partir de su gestación. Conocer su historia, sus valores, sus dinámicas y sus relaciones con el Estado y el mercado se convierte en algo sumamente relevante para interpretar la situación hoy día. Un “fenómeno de revitalización de la cultura” ha sido definido como la acción colectiva concertada con el propósito de reducir una situación de crisis generalizada en el campo simbólico de una sociedad específica (Anthony Wallace, 1956:267, citado en Ávila Landa, 2008:37). Esta acepción del concepto sirve de entrada a este capítulo.

Autores como Velasco García (2004) han estudiado lo que se conoce en México como “Movimiento alternativo de música popular”, integrado por diversos géneros musicales nacionales y extranjeros y con una vinculación con los movimientos sociales de los últimos 30 años. A pesar de que este fenómeno no está directamente relacionado con el género musical del son veracruzano ni con el desarrollo o evolución de su fiesta, sí es un marco

necesario para entender la siguiente etapa del mismo a partir de los años 80: el Movimiento Jaranero. En esta etapa se asentaron sus bases ideológicas, primero hacia una reinterpretación de músicas latinoamericanas, pero posteriormente aplicadas a las músicas populares mexicanas. En el campo de la cultura se desarrolló un arte alternativo con anhelos de cambio social de los sectores subalternos con antecedentes en los movimientos artísticos surgidos en los nacionalismos posteriores a 1910: el muralismo mexicano, la corriente literaria nacionalista o el nacionalismo musical (Velasco García, 2004:27-28).

Existen también acercamientos más críticos a este fenómeno, como el que hace Arana (1976) que lo relaciona con una moda de países como EEUU, Argentina y Francia y el interés de las clases altas en la música folclórica hispanoamericana. Según este autor esta moda llega a México en los años 70 y se trata de una postura estética y filosófica muy relacionada con el romanticismo (1976:13-20). En México, igual que en otros países, un sector de la burguesía sufre un proceso de proletarización como el interés por la música del pueblo, atuendo proletario o campesino y algunos usos del lenguaje de los barrios bajos. La presencia de los paisajes naturales, el exotismo, el interés por el pasado y los sentimientos amorosos, todo en relación con el romanticismo, se buscan en la música popular. Frente al “Movimiento alternativo de la música popular” de Velasco, Arana define este movimiento como “folcloroide” en cuanto que interpretación de músicos de grandes ciudades que manejan una técnica y sensibilidad occidentalizante (1976:21).

Sea cual sea su interpretación, fue en el contexto social de muertes estudiantiles y de la llegada de un gran número de refugiados políticos tras el golpe de estado que derrocó al presidente Allende en Chile en 1973 y el de Argentina en 1976 en el que proliferaron las peñas folclóricas: centros de reunión frecuentados por jóvenes universitarios de clase media (Barahona Landoño, 2013:521-527). Este fenómeno es llamado por Arana “peñismo” y distingue entre las que fueron concebidas como un negocio y las no lucrativas⁸⁵ (1976:137).

⁸⁵ La primera peña que hubo en México fue “El pesebre” de Lieberman, fundador de la “Asociación Mexicana del Folclor”. El “Farfelú” de Lilian Verline, “El Chez Negro” de Salvador “el negro Ojeda”, “El Callejón del Ojito”, y muy posteriormente la Peña de los Folkloristas”, “El cóndor pasa”, “El Mesón de la guitarra”, “El nahual” y la “Tecuicanime”, son los nombres de las más importantes. Más tarde se produjo la avalancha y aparecieron muchas otras hasta en la ciudad de Cuernavaca o Coahuila (Arana, 1976:135).

III. Hacia la revitalización del son jarocho

Fue en las peñas folclóricas donde se aglutinaron gran parte de los integrantes del movimiento también llamado de “la nueva canción”, centros de difusión de la música tradicional latinoamericana y lugares de intercambio cultural, ideológico y musical y centros de reunión de exiliados.

III. 1 INICIOS DEL MOVIMIENTO JARANERO

De lo que yo te puedo platicar que yo he vivido, de la comunidad que sale ahí como que un poco: los Lino Chávez, los hermanos Huesca, conjunto Medellín, todos esos. Luego como que volteas y “¡Ah!, esto no es lo que se debe de hacer”, y viene ya la figura de García de León, Meléndez, Gutiérrez y todos esos y hacen como una revaloración de lo que se está haciendo: “¡Ah, no!, es que la cosa viene por el lado de los viejos, hay que aprender de los viejos” y se empieza a conectar otra vez con la raíz.

Entrevista agosto 2014, Región Tuxtlas

El son jarocho ha adquirido vitalidad en las últimas décadas. Los encuentros de jaraneros con fandangos y las presentaciones profesionales se han multiplicado al igual que los grupos⁸⁶, se han recuperado antiguos sones y han aparecido nuevas aportaciones tanto en la música como en la lírica. Según académicos reconocidos como Pérez Montfort (2000a:40) “Esta renovación ha replanteado el son jarocho como algo propio de los veracruzanos contemporáneos, un tanto separado de la utilización comercial y festivalera en la que había caído. Hoy día el son jarocho [...] ha vuelto como recurso de identidad musical digna de su generosa tierra de origen”. En esta afirmación cristalizan dos asunciones relevantes. La primera es que la situación actual es heredera de un proceso de “revitalización” que comenzó en la segunda mitad del siglo XX y que Juan Meléndez denominó como Movimiento Jaranero, en analogía del llamado Movimiento de la Canción

⁸⁶ A la fecha de 1996 el entonces director de la Unidad Regional de Acayucan de Culturas Populares afirma tener más de 70 grupos localizados (Delgado Calderón, 1996:44). En 1998 la antropóloga de la misma institución, Reyna Hernández Rosario, publica un listado de 139 grupos registrados. En 2008 Ávila Landa incluye en su tesis un listado de más de 70 grupos, procedentes de cabeceras municipales y ciudades en su mayoría (2008:348-351). En 2015 Ricardo Perry afirma que solo en el municipio de Cosoleacaque existen 15 grupos dedicados a la interpretación de “son jarocho tradicional”.

Popular. En segundo lugar se alude a la importancia, para la definición y creación del Movimiento, por oposición al “son comercial” de la primera mitad del siglo XX y su lucha contra estas imágenes y estilo musical. Hasta finales de la década de los años 90 se sigue haciendo esta distinción y se acusa directamente a este fenómeno de ser la causa, entre otras, del abandono de la música de cuerdas en los pueblos (Delgado Calderón, 1996:40).

Existen varios trabajos académicos dedicados fundamentalmente al análisis del llamado “resurgimiento” del son jarocho desde distintas perspectivas (Pérez Montfort, 2002; Cardona, 2006; Ávila Landa, 2008; Valle Moya, 2008; Saucedo, 2009; Prieto Dorantes, 2009; González González, 2013). Además se han publicado varios artículos de entrevistas realizadas a sus protagonistas donde narran sus vivencias de estos años (Gutiérrez Silva y Pascoe, 1985; Pascoe, 2003; Hernández Palacio y Gutiérrez Silva, 2006; Meléndez de la Cruz, 2004a; 2005). El Movimiento Jaranero se define como una movilización cultural iniciada hacia el fin de los años 70 del siglo XX cuyo objetivo es revitalizar las manifestaciones culturales del son y el fandango jarocho, concebidos como rasgos definitorios de la región cultural Sotavento y la identidad cultural jarocho (Ávila Landa, 2008:38). En esta investigación sin embargo no se considera al Sotavento como una región cultural, sino como un concepto territorial y económico histórico que engloba a su vez varias regiones culturales. En esta macro-región por tanto la definición y reconstrucción del concepto de identidad jarocho es vivido de forma heterogénea y con tensiones, tanto en el pasado como en la actualidad. Pero más allá de eso es relevante aquí considerar que el Movimiento Jaranero ha supuesto un proceso de recuperación –selectiva–, pero también de creación de nuevas manifestaciones y prácticas musicales y festivas.

Se han definido 4 etapas del Movimiento Jaranero (Alcántara López, en Palafox Méndez y Castro García, 2009) que resultan operativas para la descripción de su devenir histórico:

- Finales de los años 70 hasta mediados de los 80: Esta etapa se ha denominado el “despegue del son” y se caracteriza por narrativas que enfatizan un gran esfuerzo por romper inercias y dinámicas establecidas en la primera mitad del siglo XX. Dichas acciones buscaban un reconocimiento del son jarocho campesino como una expresión cultural, válida, rica, importante socialmente. Estuvo protagonizada por distintos actores: la figura de Arcadio Hidalgo y el grupo Mono Blanco pero también Radio Educación –de la Secretaría de Educación Pública–, Humberto Aguirre Tinoco –el entonces Director de la Casa de la Cultura de Tlacotalpan, gestionada a su vez por el Instituto Nacional de Bellas

III. Hacia la revitalización del son jarocho

Artes–, la recién creada Dirección General de Culturas Populares y su Unidad Regional de Acayucan.

- Mitad de los años 80 a principios de los años 90: Etapa caracterizada por la consolidación del proyecto –“de rescate”– y sus acciones localizadas en el interior del estado de Veracruz, ya que en estos momentos no se planteaba que una parte de Oaxaca y de Tabasco también se incluían en el Sotavento histórico.

- Principios de los años 90 hasta el año 2000: Es la fase de consolidación en el estado de Veracruz pero al mismo tiempo se inicia la expansión del son jarocho hacia el territorio nacional. A los primeros grupos –Mono Blanco, Siquisirí, Río Crecido, Los Parientes, Zacamandú– se suman otros nuevos conformados entonces como Chuchumbé o Son de Madera. La producción discográfica de estas agrupaciones se distribuye entre nuevos públicos alcanzando una mayor cobertura. Surgen en esta década una gran cantidad de encuentros de jaraneros locales y regionales, lo que coloquialmente se ha denominado el fenómeno de la “encuentritis”.

- A partir del año 2000 hasta la actualidad: Esta etapa está caracterizada por una mayor expansión a nivel nacional y por la inserción de los principales grupos profesionales de “son jarocho tradicional” a los festivales de *World Music*⁸⁷. Pero así mismo se detecta un deterioro de la música de cuerdas a nivel comunitario y campesino, así como de las olvidadas prácticas musicales de las poblaciones originarias de la costa sur del golfo de México llamadas “son indígena”.

A continuación se profundiza en cada uno de estos momentos cronológicos, atendiendo especialmente a la transformación de sus prácticas performativas. Como punto de partida es relevante considerar que el “resurgimiento del son jarocho” –o la aparición del concepto de “son jarocho tradicional”– se produce a finales de los años 60, y no con la fundación del grupo Mono Blanco o el I Concurso Nacional de Jaraneros de Tlacotalpan, ambos eventos en 1979. Es importante tener en cuenta, como marco contextual explicativo de acontecimientos concretos posteriores, que en el ámbito nacional de la vida cultural mexicana de esos años se potenció una visión estético-cultural vinculada a ideas políticas de izquierda. Las convicciones estéticas y sociales de finales de los años 60 tomaron la

⁸⁷ La *World Music* es considerada propiamente un género musical que integra las músicas tradicionales del mundo. Se trata de una categoría de orden global en la cual se agrupan el conjunto de músicas anteriormente denominadas folclóricas y que en muchas ocasiones se fusionan con otras como el blues, el rock, el jazz y hasta la música de cámara (Saucedo, 2009:83).

forma de una empresa política de recuperación de manifestaciones artísticas ligadas a los sectores subalternos. En la práctica esto definió acciones de rescate de manifestaciones culturales indígenas, así como de tradiciones musicales mestizas tales como el corrido y las distintas vertientes del son mexicano. Este tipo de interés por las expresiones culturales y estéticas indígenas o étnicas nacionales, no sólo fue practicado por las juventudes de pensamiento de izquierda vinculadas al movimiento estudiantil de 1968; sino también por las generaciones de jóvenes roqueros por ejemplo (Ávila Landa, 2008).

Es en este momento cuando antropólogos, musicólogos e intelectuales proponen que, desde el pensamiento académico, ha de priorizarse un regreso a las tradiciones culturales con perspectivas alternativas a los enfoques nacionalistas de décadas anteriores. Entonces los jornaleros, campesinos, pescadores y vaqueros de edad adulta, que habían mantenido la música de cuerdas en sus comunidades, se convirtieron en “verdaderos poseedores” de la tradición y en fuente de información para músicos e investigadores. En 1969 el Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH) editó el disco número 6 de la serie “Música Tradicional de México” titulado *Sones de Veracruz* (Figuroa Hernández, 2007:93). Los sones que en él aparecen fueron recopilados por Arturo Warman e Irene Vázquez (Pérez Montfort, 2004).

En el 69 yo grabé un Fandanguito. A raíz del movimiento estudiantil del 68 yo anduve cantando en el Zócalo, canté el 28 de agosto en el Zócalo cuando entraron los tanques, y cantaba un Zapateado con unas décimas que había compuesto que decían “No nos vamos a dejar/vamos a aceptar el reto/para pronto acabar/que chingue su madre Cueto...” [...] Entonces fue cuando en estudios de la UNAM estaba Rodolfo Sánchez Alvarado, que me invitó a grabar una versión en estudio del Fandanguito y me invitó a grabar otros sones. Esa versión del Fandanguito la escuchó Arturo Warman y dijo “A partir de ahí yo voy a hacer otras más. Entonces me contactó y le dije “Bueno, yo te puedo acompañar y te puedo llevar con los músicos, tú haces un montón de grabaciones y después ya puedes hacer una selección.” Entonces yo recuerdo que lo llevé a los fandangos de San Juan Evangelista, vino él junto con Irene Vázquez y Guillermo Bonfil Batalla. Estuvimos ahí en los fandangos de San Juan Evangelista, ahí se grabaron muchas cosas.

García de León (Palafox Méndez y Castro García, 2009)

La puntual contribución de esa grabación del son del Fandanguito en el disco del INAH al “resurgimiento del son” ha sido reseñada por varios de los protagonistas de estos años. El poeta y jaranero Arcadio Hidalgo es considerado uno de los principales actores de esta etapa ya que se convirtió en el símbolo más importante del actual Movimiento

III. Hacia la revitalización del son jarocho

Jaranero. La figura de este personaje, y sus versos cantados por Antonio García de León, encierran muchos de los sentidos, emociones, valores y anhelos que dieron pie y continúan incitando e impulsando el actual son jarocho (Saucedo Jonapá, 2009:43-68) “tradicional”. Se han recopilado acontecimientos de su vida (Gutiérrez Silva y Pascoe, 1985; Pérez Montfort, 2004), haciendo hincapié sobre su niñez, marcada por la explotación y la lucha de clases. Los versos del Fandanguito son producto de esos tiempos de explotación y de la Revolución Mexicana. Este sentimiento revolucionario fue sustancial para el proceso que lo convirtió en una figura mítica.

Fue en los años 60 cuando Arcadio Hidalgo se presentó por primera vez en la Ciudad de México en el teatro Caracol de Chapultepec, tocando con los hermanos González y llevado por Arturo Warman y José Raúl Hellmer (Gutiérrez Silva y Pascoe, 1985:115; Pérez Montfort, 2004). Pero la coyuntura que consagró la imagen de este jaranero como un ícono del son emergió con la presencia de Antonio García de León en su vida. Tanto Pérez Montfort como Meléndez califican a este historiador como una figura clave en el movimiento de revaloración del son jarocho. Se argumenta este rol gracias a sus labores de investigación y documentación, por su labor en la recuperación de sones antiguos, pero también por ser la figura que dio a conocer a Arcadio Hidalgo. Antonio García de León, que se encontró en 1975 con Gilberto y José Ángel Gutiérrez en la Ciudad de México⁸⁸, también aparece vinculado a la figura de la arpista Adriana Cao Romero en la formación del grupo Zacamandú (Saucedo Jonapá, 2009:59-59), agrupación que comenzó interpretando sones huastecos (Pérez Montfort, 2004). En esta agrupación se dieron cita jóvenes músicos que después se convertirían en importantes promotores del Movimiento Jaranero: las hermanas Cao Romero, Francisco García Ranz y Leopoldo Novoa (Figuroa Hernández, 2007:101).

Por tanto el inicio del Movimiento Jaranero se produce en la Ciudad de México, de donde se extraen todos los recursos y surgen las iniciativas de revalorización de las tradiciones populares. Es necesario recordar que en ese tiempo las políticas culturales en México estaban muy centralizadas a través de la Secretaría de Educación Pública. Hasta

⁸⁸ Antonio García de León sin embargo fecha el encuentro en 1977: “En el año 77 yo me vine a México de Chiapas, y un domingo me fui a la Casa del Lago, y vi unos chavos jóvenes tocando en la Casa del lago que los anunciaban ahí y pensé «Pues debe ser cualquier cosa...» Entonces encontré unos chavos que tocaban al estilo tradicional, «Qué raro» Entonces estos eran Gilberto Gutiérrez, Juan Pascoe, José Ángel Gutiérrez...que estaban ahí tocando.” (Castro García y Palafox Méndez, 2009). Así mismo Pascoe corrobora este año, manifestando además que él no estuvo en esa presentación en particular, sino que estaba de viaje familiar (2003:27).

1973 no se creó la Dirección de Arte Popular, que en 1986 se convirtió en la Dirección General de Culturas Populares.

III. 1. 1 LA APARICIÓN DE LOS PRIMEROS GRUPOS

Gilberto Gutiérrez Silva, y su proyecto musical Mono Blanco, es otra de las figuras ineludibles para comprender qué es y qué fue el Movimiento Jaranero. Aunque originario de la comunidad de Tres Zapotes –municipio de Santiago Tuxtla– a los 16 años se marcha a la Ciudad de México. La peña Tecuicanime de la colonia Roma, lugar emblemático en el fenómeno de las peñas y la canción protesta de los años 70, es mencionada por Gilberto como su apertura al mundo musical mexicano: “En esa época era más fácil conseguir un charango que una jarana” y buscando precisamente este instrumento conoció a Juan Pascoe y a su grupo de música mexicana “Tejón” (Meléndez de la Cruz, 2004a), formado además por Guillermo Contreras y los hermanos Moreno (Pascoe, 2003:13)

En 1977 comienzan los viajes a Veracruz de Gilberto y otros integrantes para conocer músicos. Ese mismo año tocaron en el fondo CLETA –Centro Libre de Experimentación Teatral y Artística–, un grupo independiente que se separó de Difusión Cultural de la UNAM y que realizaba actividades artísticas principalmente en dos foros de la misma universidad: El teatro de la calle Sullivan y el foro abierto de la Casa del Lago en el bosque de Chapultepec. En este último espacio, donde tocaban los integrantes del grupo en sus inicios, es donde conocieron a Antonio García de León. Gracias a él escucharon historias de la mitología del sur de Veracruz, como la del Mono Blanco, que dio el nombre a la futura agrupación.

El primer encuentro de Gilberto Gutiérrez con el jaranero radicado en Minatitlán, Arcadio Hidalgo, tuvo lugar en una peña en México cuando su hijo lo llevó a la capital por motivos de salud. Fue a finales de 1978 cuando el jaranero residente en ese entonces en Minatitlán, ya de edad muy avanzada, participó por primera vez con el grupo de Gilberto (Pascoe, 2003:28-31). En febrero de 1979 escucharon por Radio Educación el I Concurso Nacional de Jaraneros celebrado en Tlacotalpan y a finales de abril de ese año, García de León contactó a los hermanos Gutiérrez para que alojaran a Arcadio en su visita a la Ciudad de México con motivo de su participación en el teatro Fonagora. En esa visita acompañaron a Arcadio a grabar algunos sones a Radio Educación y Gilberto se vinculó con la emisora de la Secretaría de Educación Pública para que Mono Blanco realizara algunas grabaciones (Saucedo Jonapá, 2009:65).

III. Hacia la revitalización del son jarocho

Otro hito importante en los inicios de Mono Blanco fue la actuación del grupo en el Colegio de Ciencias y Humanidades en 1980 (Meléndez De la Cruz, 2004), contratados por el Sindicato de un Colegio de Bachilleres (Pascoe, 2003:42) donde conocieron a la que fue su primera representante: Patricia Döring. Ella les consiguió la audición para el programa de promoción cultural de la SEP en el que finalmente fueron seleccionados. La participación en este programa educativo fue muy importante para el grupo ya que les llevó a tocar en aulas de estudiantes durante varios años y por muchos lugares del país. Pero además implicó vida pública, entrevistas y prensa, lo que significó la consolidación del grupo Mono Blanco y Arcadio Hidalgo (Meléndez de la Cruz, 2004a). El empuje que Patricia Döring dio a Mono Blanco no sólo introdujo al son jarocho en la promoción cultural sino que lo convirtió en un producto cultural que implicaba la recuperación de la tradición y la colaboración de instituciones estatales, como es el caso de la Secretaría de Educación Pública (Saucedo Jonapá, 2009:67).

La participación de Arcadio Hidalgo supuso la personificación de “una tradición que había que recuperar y que marcaría el camino que la cultura popular regional tenía que tomar”. Por eso este poeta y jaranero es considerado el fundador del Movimiento Jaranero (Hernández y Gutiérrez, 2006:384). Sus composiciones, estilo de cantar y de tocar referían a lo que debía ser el “son jarocho tradicional”. Este nuevo sentir de la música de cuerdas de la costa sur del Golfo de México se sustentaba en una ideología revolucionaria. Ésta quería distinguirse del pensamiento que habían defendido décadas atrás los gobiernos posrevolucionarios acerca de cómo debía consolidarse la cultura e identidad nacional. Por ello Gilberto se oponía a aquellos grupos “charoleros” y “marisqueros” que en los años 40 y 50 del siglo XX se dedicaron a satisfacer el consumo de folclor y que promovían un estereotipo de la cultura nacional y regional. Asimismo el pensamiento emancipador de Arcadio Hidalgo, materializado en el son Fandanguito editado por el INAH, lo vinculó a intelectuales y músicos de filiación izquierdista. Toda esta herencia revolucionaria y anticapitalista provocó que el Movimiento Jaranero emergiera como una oposición a la lógica homogeneizante del México de la segunda mitad del siglo XX representada por los medios masivos de comunicación (Saucedo Jonapá, 2009:68).

De hecho esta oposición, negación y lucha contra los estereotipos, las vertientes estéticas y estilísticas, fue de gran importancia en la definición inicial del Movimiento Jaranero. Con el llamado “son marisquero”, “son blanco” o “son comercial” ha protagonizado duros enfrentamientos: Las contradictorias críticas acerca de la comercialización de la música en las primeras décadas del siglo XX llega hasta nuestros días, a pesar de que las posturas están ahora menos radicalizadas y se acepta el fuerte proceso de profesionalización y comercialización que se vive actualmente alrededor del

“son jarocho tradicional”. Los ballets folclóricos de los años 50 difundieron las formas musicales y dancísticas estilizadas, que continuamente son referidos por los informantes como sus primeros contactos y conocimiento del son jarocho. Pero más aún, esta difusión ha sido enunciada como factor explicativo esencial de la decadencia de la práctica musical de cuerdas en las comunidades rurales. El modelo reproducido por los conjuntos folclóricos era tan ajeno a lo que se practicaba en los contextos festivos, que los cuestionaban como anticuados o faltos de gusto. A pesar de esto es importante tener en cuenta la teatralización de la cultura popular empieza en la década de los años 20, con la escenificación itinerante de danzas regionales y las Misiones Culturales de las escuelas, dedicadas sobre todo a danzas indígenas.

Los viajes a comunidades del sur de Veracruz realizados, no sólo por Gilberto sino por otros músicos como por ejemplo Adriana Cao o Juan Meléndez, reflejan los inicios del proceso de selección de los elementos de una tradición para su “rescate” o promoción. Buscaron a “los viejos soneros” y su conocimiento para promover “el auténtico son jarocho” que había permanecido en la memoria local de la región. Esta acción fue sustancial en la tarea de recuperación y se culminó con la realización de fandangos financiados institucionalmente en comunidades en los que estaban casi extintos (Saucedo, 2009: 68). De estas prácticas de promoción se hablará más adelante como parte de la descripción de las estrategias desarrolladas. A pesar de que la práctica y experiencia de Mono Blanco condujo a la agrupación a ser reconocida como una autoridad y “patrón” del resurgimiento del son jarocho, no sólo a ellos –en cuanto a grupos musicales se refiere– se debe el resurgimiento del son. A partir de la aparición del grupo Mono Blanco surgieron otros grupos en la misma dinámica de distanciarse del modelo de los años 40 y negarse, por ejemplo, a tocar piezas creadas en esa época.

El grupo Tacoteno se formó en 1984 integrado por Noé González y Benito González, los últimos compañeros de Arcadio Hidalgo antes de su incorporación a Mono Blanco (Saucedo, 2009:83). A partir de las experiencias de Arcadio Hidalgo en la Ciudad de México se produce la conexión con Juan Meléndez de la Cruz, el cual se había formado también en la capital pero en estos años de vuelta a su natal Minatitlán. En 1981 Meléndez conoce la experiencia de Arcadio Hidalgo y Mono Blanco y personalmente los contacta en abril de ese año en una presentación en el FONAPAS. A su vuelta a Minatitlán en diciembre de 1981, visita por primera vez al octogenario jaranero en su rancho y a partir de entonces se relaciona de forma más cercana con él (Palafox Méndez y Castro García, 2009). En 1982 inicia su acercamiento y aprendizaje con músicos campesinos de la región

III. Hacia la revitalización del son jarocho

del Istmo, “guardianes de la tradición”⁸⁹. Se dedica entonces a impulsar la realización de eventos relacionados con el son y el fandango, buscando el apoyo de las instituciones dedicadas a la promoción cultural para presentar en Minatitlán al grupo Mono Blanco. Conforme avanzó el trabajo de difusión, fueron aumentando las referencias de músicos y bailadores en la zona⁹⁰.

Por tanto las primeras acciones llevadas a cabo en la región del Istmo se desarrollaron a partir de 1981 y 1982. Entre ellas se realizaron programas de radio dedicados a difundir tanto la música como los eventos que se organizaban. En 1984 se realizó el primer fandango de esta etapa en Minatitlán en el marco de las fiestas de carnaval. En este mismo año en un diario local se publicaron artículos sobre el son jarocho y las actividades encaminadas a sensibilizar a la población de Minatitlán. En 1986 Juan Meléndez formó parte del consejo editorial del suplemento *El Istmo en la Cultura* publicado semanalmente en el periódico *Diario del Istmo* editado en Coatzacoalcos. (Meléndez de la Cruz, 2005).

El grupo Tacoteno hizo su primera presentación el 20 de junio de 1984 en una escuela de la localidad. El grupo se formó con los hermanos Noé, Benito y Genaro González – quienes tocaron con Arcadio Hidalgo en las grabaciones de los años 60 editadas por el INAH–, y Juan Meléndez. La agrupación se identificó como representativa de la ciudad y se integraron a ella varias bailadoras de la zona. Posteriormente se sumaron al grupo Diego y Juanita Vásquez Olivero, quienes “aparecieron” sobre el tablado en el fandango del 3 de marzo de 1984. En 1985 el grupo asiste por primera vez al Encuentro de Jaraneros de la feria de la Candelaria de Tlacotalpan. Esto le permitió relacionarse con otros músicos, poner en común prácticas de promoción y difusión, además de ampliar el repertorio de sones.

La relación con Mono Blanco, el grupo pionero del Movimiento Jaranero, le permite a Tacoteno aprender las prácticas emprendidas por áquel. El grupo se propuso, además de la organización de fandangos como fiesta de organización colectiva, realizar giras de

⁸⁹ Juan Meléndez (2005) destaca al “Profesor Hilarión Morales Ortiz, Doña Adelita Cazarín, Doña Alejandra "La Chata" Méndez, Doña Alejandra Flores, Doña Paula Gómez, Doña Manuela de Jiménez Santillán y toda la raza brava de la calle Amado Nervo del rumbo de "La curva", Los Jaraneros Felipe de la Paz, Juan y Lucio González, Guadalupe Cazarín, Simón Tadeo, Noé, Benito y Genaro González y muchos más”.

⁹⁰ En 1984 entrevistaron a Gregorio Acevedo en el Blanco de Nopalapan, a Cirilo Hidalgo en Rodríguez Clara; en 1985 a José Aguilera y Adelaido Mulato en Aguapinole y a Lino Chávez en Minatitlán; en 1986 a Melitón Barrientos en Hueyapan de Ocampo y a Mario Vega en La Boca de San Miguel.

presentaciones, grabaciones de discos y lograr el respaldo de las instituciones culturales para que las presentaciones del grupo fueran bien remuneradas (Meléndez de la Cruz, 2005). En la agrupación se vivían en esta etapa fuertes tensiones internas protagonizadas en su mayoría por pagos juzgados como insuficientes por la labor del grupo. Tacoteno se constituyó en una escuela para los interesados en difundir y practicar el “son jarocho tradicional” y de la agrupación se han desprendido participantes que han integrado sus propios grupos.

En la región de la Cuenca del Papaloapan el grupo Siquisiri inició sus actividades al mismo tiempo que el programa radiofónico “Viva la Cuenca” en la ciudad de Cosamalopan, desde 1985. Además de sus trabajos discográficos, editados desde 1989, este programa se convirtió en motivación para jaraneros y decimistas (Figuroa Hernández, 2007:101) tal como será referido por varios informantes. A modo de conclusión, puede afirmarse que la recuperación y promoción desarrollada en estos años se consolidó mediante la promoción de los fandangos y el Encuentro de Jaraneros de Tlacotalpan. Al mismo tiempo se generaron una serie de prácticas, interpretaciones y experiencias en las que se vieron involucrados la tradición, el mercado y el Estado. La experiencia de Mono Blanco –y junto a él otros grupos pioneros– sentó las bases de lo que más adelante sería el Movimiento Jaranero. Interesados en el rescate de repertorio antiguo, la puesta en valor y difusión del son jarocho rural, pero además vinculados a la mercantilización y a los recursos del Estado (Saucedo Jonapá, 2009:69).

III. 1. 2 APARICIÓN DE GRUPOS: SEGUNDA FASE

Las actividades desarrolladas a partir del Movimiento Jaranero no se han distribuido de forma equilibrada en todas las regiones de la Costa Sur. La Unidad Regional Acayucan de la Dirección General de Culturas Populares tiene definida un área de intervención, y es en ésta donde se ha implementado una acción institucional constante. Aunque en las últimas décadas se han reclamado áreas en los estados de Oaxaca y Tabasco como parte del denominado Sotavento, las estrategias de promoción y difusión se han llevado a cabo fundamentalmente en Veracruz. Ávila Landa (2008:38) ha explicado este fenómeno de revitalización como un compuesto caracterizado por la intervención socioestatal, es decir, que incluye el impulso de instancias estatales así como de agentes de la sociedad en un proceso de co-participación. Por tanto también han existido y existen acciones no institucionales, encabezadas por colectivos de personas que describen su relación con las instituciones como conflictivas o dificultosas. La continuidad o constancia de sus

III. Hacia la revitalización del son jarocho

actividades es percibida como un logro ya que su desarrollo supone un gran esfuerzo en un contexto de independencia de recursos públicos.

En la región del Istmo, además de las actividades de Tacoteno en Minatitlán, surgió otro grupo importante. El grupo Chuchumbé se creó en diciembre de 1991 con el objetivo particular de participar en un encuentro de Ramas navideñas (Perry Guillén y Zeferino Huervo, 1996). Esta agrupación desarrolló planteamientos más cercanos a la creatividad artística materializados en nuevas composiciones. Al mismo tiempo sus integrantes – Patricio Hidalgo, Liche Oseguera, Zenén Zeferino, Rubí Oseguera y Leopoldo Novoa, Adriana Cao y Andrés Flores– combinaron su participación en foros con la enseñanza del son y la organización de fandangos (Figueroa Hernández, 2007:105). Entre ellos pueden nombrarse talleres de zapateado y jarana en Coatzacoalcos en los primeros años de la década de los años 90, realizando también talleres intensivos en la Ciudad de México así como en comunidades rurales del municipio de Cosoleacaque. También el grupo participó en varios programas de radio de la región –emisoras de Coatzacoalcos, Puerto de Veracruz y Xalapa. Desde 1993 y con el apoyo de la Unidad Regional de Culturas Populares, instalaron una laudería en Coatzacoalcos.

Jáltipan y los pueblos de alrededor sufrieron una fuerte crisis económica cuando se cierra en la localidad la industria Azufrera Panamericana en 1992, al término del sexenio del presidente Salinas (1988-1994). Como consecuencia de esto se produce en estos años una gran cantidad de movimientos migratorios en busca de oportunidades laborales. Ricardo Perry en esos años regresa a la región después de su estancia universitaria en Xalapa. A través de su colaboración con Juan Meléndez en el suplemento *El Istmo en la Cultura*, lo contacta para iniciar con el grupo Tacoteno un proyecto cultural alrededor de la promoción de diversas manifestaciones. Sin embargo en ese momento la agrupación estaba participando en una gira nacional de varios meses financiada por instancias públicas. Ante esta situación el entonces periodista cultural recurrió al antropólogo Alfredo Delgado Calderón, al frente de la Unidad Regional de Culturas Populares de Acayucan, con el objetivo de buscar otra agrupación musical a la que proponerle su proyecto. Éste lo dirigió al Encuentro de Jaraneros de San Pedro Soteapan donde se dieron cita varios grupos. Era el año 1994 y allí conoció al grupo Chuchumbé, con un lenguaje musical muy diferente, entre lo moderno y lo antiguo, y en ese momento recibiendo fuertes críticas por no estar totalmente apegado a la “tradición”.

En 1995, lo que después se convirtió en Chuchumbé Asociación Cultural, fijó su lugar de trabajo en Cosoleacaque debido a la llegada a la presidencia municipal de un simpatizante del Movimiento Jaranero. Al amparo del municipio entonces se instituyen

talleres remunerados de zapateado, jarana, telar de cintura y medicina tradicional entre otros. Como alumnos de esos talleres asistieron jóvenes y adolescentes que luego han formado grupos de trayectoria reconocida, como Cojolites o Pájaros del Alba. El proyecto cultural se mantiene en la ciudad de Cosoleacaque durante 3 años, hasta 1997, donde se organizaron 3 ediciones de un festival de son jarocho. A partir de ese último año, pierden el apoyo del municipio y los talleres regresan a Jáltipan, aunque sin contar con un espacio físico para su desarrollo. Ricardo Perry entró a trabajar en la Dirección de Cultura del municipio de Jáltipan y en 1996 presenta, junto a Zenén Zeferino, el proyecto del Centro de Documentación del Son Jarocho, apoyados por el resto de los entonces miembros de Chuchumbé. Este centro nació con la finalidad de reunir en un espacio los documentos que proporcionen información acerca de la historia y desarrollo del son jarocho así como del contexto donde se desarrolla. Junto al registro y custodia de los materiales de documentación de diversa índole, se incluyeron actividades paralelas consistentes en talleres de zapateado, un taller de laudería y la organización de cursos y conferencias. Chuchumbé Asociación Cultural editó desde 1995 hasta el año 2004 la Revista Son del Sur, compuesta por 10 números dedicados a difundir el movimiento alrededor del son jarocho.

Del taller de jarana que inició en la población de Cosoleacaque surgió en 1996 el grupo Los Cojolites. Esta dinámica de formación de una agrupación musical a partir de los alumnos de un taller se convirtió más adelante en algo frecuente. De esta forma el taller de los Cojolites comienza a viajar para participar en distintos foros y es presentado bajo este nombre. En todos los años que lleva esta agrupación, que en 2016 cumplió 2 décadas, la formación y el estudio ha sido una constante y también han cambiado algunos de sus integrantes hasta que el proyecto se consolida como agrupación musical profesional⁹¹.

El grupo Son de Madera se fundó en el año 1992 en la ciudad de Xalapa, aunque su líder y otros integrantes proceden de la Costa sur, concretamente de áreas limítrofes de las regiones de la Cuenca del Papaloapan y los Tuxtlas. Se caracteriza por sus incursiones en otras vías creativas. Dirigido por Ramón Gutiérrez, la agrupación ha participado en múltiples foros nacionales e internacionales (Figuroa Hernández, 2007:106). Son de Madera es uno de los grupos que ha optado por la profesionalización, insertándose al

⁹¹ Algo sobre la trayectoria profesional de Los Cojolites puede verse en el trabajo de Figuroa (2007:107-108) y Saucedo Jonapá (2009:102-114).

III. Hacia la revitalización del son jarocho

mercado. Sin dejar de lado el origen y la historia de la música que interpretan⁹², han entrada a la *World Music*⁹³ (Saucedo Jonapá, 2009:97-98).

Alrededor del año 2003 (Valle Moya, 2008:166) surge el proyecto cultural y grupo los Soneros del Tesechoacán, con sede en Playa Vicente, en la vasta región de la Cuenca del Papaloapan y limítrofe con el estado de Oaxaca. Alrededor de su líder y en la zona se desarrollaron varias décadas antes actividades de promoción y puesta en valor. Arturo Barradas regresa Playa Vicente de su periodo estudiantil en Monterrey en los primeros años de la década de los 80. En esos años, aunque quedan músicos que saben tocar, ya no se organizan fandangos en las fiestas de la cabecera del municipio aunque sí todavía en las comunidades. En la cabecera prácticamente solo quedaba un bailaror, Tío Chico, con el que Arturo estableció una fuerte relación. Todos los músicos que conoció la segunda mitad de la década de los 80 ya eran mayores: Benito –el único requintero que todavía tocaba–, don Elías –que aún vive–, la Bonga, Ambrosio, Juan y Vicente Regalado de San Jerónimo, la bailadora María Canela y Tío Lecho... tanto es así que a la mayoría ya no los conoció como músicos activos. Barradas primero se involucra con ellos y “rápido le entiende a la bailada”. Aprendió a tocar jarana después, entre los años 1987 y 1988. Por residir en el centro y pertenecer a una familia que llegó al pueblo alrededor de la década de los años 30 del siglo XX, tenía buenas relaciones con las autoridades municipales.

Así es como comienza, junto a los músicos mayores, a organizar fandangos con el objetivo de que los habitantes de la región recordaran la fiesta ya que todavía todos tenían algún familiar que bailaba, cantaba, tocaba. Visitaban los pueblos donde sabían que había más músicos aunque ya “hubieran colgado su palo”, o donde había bailadoras. De estos años narra multitud de anécdotas de los fandangos en las comunidades cercanas, de las dificultades de transporte que obligaban a pasar toda la noche fuera, a convencer a pangueros para cruzar el río de madrugada, caminar en la carretera o pedir prestado vehículos sin luces.

Barradas, en sus primeros acercamientos a esta música con el interés en aprender a tocar y ya de una edad adulta, escuchaba un disco del grupo Mono Blanco. La música en los fandangos que había presenciado en su pueblo en su infancia se parecía al estilo de

⁹² Para un desarrollo más detallado acerca de la trayectoria de esta agrupación musical puede consultarse el trabajo de Saucedo Jonapá (2009:94-100).

⁹³ La relación entre el Movimiento Jaranero y la denominada *World Music* ha sido tratada por varios autores, entre ellos por Valle Moya (2008:141-154), Paraíso (2010), Cardona (2006) y Saucedo Jonapá (2011).

Arcadio Hidalgo. Conocía a algunos músicos que tocaban en la cabecera municipal, como el padre de Francisco Ramírez López “Chicolín” que tocaba jarana y le había enseñado a éste algunos sones. Barradas tenía en ese entonces un programa de radio –de música rock– pero comenzó a poner también son, concretamente el son del Cupido cantado por Arcadio Hidalgo. En 1987 (Saucedo Jonapá, 2009:115) invitó a tocar en ese espacio radiofónico a Elías Meléndez y a otros músicos de la zona. Fue más tarde cuando tuvo noticia de lo que llamaban el Movimiento Jaranero y del Encuentro de Jaraneros de Tlacotalpan. En el año de 1989 van por primera vez a Tlacotalpan a tocar, todavía sin estar constituidos como grupo sino como “una mancha de jaraneros”⁹⁴. En una presentación previa en la que habían participado en el pueblo, un miembro del Comité de la Iglesia que había tenido que presentarlos los había anunciado como “los Parientes”. Este nombre procedía del lugar donde se reunían a tocar, la taquería del “Pariente”, y desde entonces el nombre del grupo fue Los parientes de Playa Vicente.

Conocieron al grupo Siquisirí en las fiestas de Tlacotalpan y posteriormente fueron invitados su programa de radio, Viva la Cuenca. Recibieron una nueva invitación para participar en este espacio con motivo de un homenaje al músico Andrés Alfonso y allí conocen personalmente a los integrantes del grupo Mono Blanco. A partir de la amistad surgida con Gilberto Gutiérrez, éste comienza a impulsar al grupo para que realicen talleres en su región, compartiendo las estrategias de difusión, promoción y enseñanza que habían desarrollado en otros lugares. Esta situación unida a que en la década de los años 90 se empiezan a morir o a enfermar gravemente gran parte de los músicos y bailadores mayores con los que Barradas se había relacionado en la región, provoca la organización de los primeros talleres apoyados por integrantes del grupo Mono Blanco. También en estos años se dedican al registro de la música de la zona y con ese objetivo se graba en 1989 el disco “Sones Rancheros de la Región de Playa Vicente” (Saucedo Jonapá, 2009:116). Barradas se retira de la promoción cultural durante unos años a finales de los 90 por su situación laboral, pero retomó el compromiso que había adquirido con aquellos músicos mayores y, en sus palabras, en la labor de “hacer que la gente tenga memoria de su pasado”⁹⁵.

⁹⁴ Valle Moya (2008:162) apunta que el grupo de Los Parientes de Playa Vicente se formó en 1987.

⁹⁵ Para una revisión acerca la disgregación del grupo Los Parientes de Playa Vicente y la creación del nuevo proyecto Los Soneros del Tesechoacán, así como del trabajo de este promotor a partir del año 2000 puede consultarse el trabajo de Valle Moya (2008:161-176) y el de Saucedo Jonapá (2009:115-121).

III. Hacia la revitalización del son jarocho

En la región de los Tuxtlas también se llevan a cabo acciones encaminadas a la promoción y conservación de la música de cuerdas desde la década de los años 80. En este tiempo los fandangos en San Andrés Tuxtla, que no habían desaparecido tampoco de las comunidades de la región, se hacían en los bajos del Palacio ya que la Casa de Cultura todavía no existía. En San Andrés Tuxtla había una asociación cultural llamada Xogotzin y dirigida por el doctor Armando Rojas, cronista de la ciudad. Allí se reunían artesanos y músicos, y fueron invitados Andrés Moreno Nájera, Juan Pólito Baxin y los jóvenes Ignacio Hernández y José Luís Constantino Villegas comenzaron a tocar con ellos⁹⁶. Aunque en la región había gente mayor que tocaba, todavía no había niños o jóvenes que aprendieran y con ese objetivo se abrieron los primeros talleres.

Después de unos años en esta asociación, se funda el IVEC –1987– y la Casa de Cultura de San Andrés. El conjunto de músicos que se reunía en la asociación se trasladan al nuevo espacio público, por lo que reciben una cooperación simbólica. En ese entonces se constituyen como el grupo Cultivadores del Son, dedicados también a la investigación de la música de la región y en contacto ya con Gilberto Gutiérrez. Los integrantes de Cultivadores del Son comienzan a asistir a los Encuentros de Jaraneros de Tlacotalpan alrededor de 1985 y 1986. Pero el grupo como tal se constituye en 1987 cuando participa en los primeros encuentros que se hicieron en el IVEA –Instituto Veracruzano de Educación para los Adultos– y les piden un nombre para poder presentarlos. El grupo no surge con la idea de convertirse en una agrupación profesional sino para aprender a tocar y asistir juntos a los velorios y fiestas patronales. Otros músicos mayores de San Andrés y de comunidades vecinas tienen noticias de que se reúnen a tocar cada tarde en la Casa de la Cultura y comienzan a asistir, se convierte en un punto de reunión. A raíz de estas relaciones, incursionan en el trabajo de la laudería o la construcción de instrumentos. A pesar de que había todavía muchos músicos mayores que tocaban, estos no asistían a los festivales ni a otras convocatorias. Los músicos campesinos afirmaban que si moría alguien o la Virgen de los Remedios se acarrea a alguna casa, sí acudirían. Sin embargo no lo harían para tocar en un escenario frente a un público al que tenían que agradar. No se trataba de la retribución económica que recibirían sino del compromiso y la diversión.

En Santiago Tuxtla nace en 1990 el grupo Río Crecido que se presenta en el I Encuentro de Jaraneros de la población. Formado a partir de la iniciativa de Héctor Luís

⁹⁶ Más tarde y por intermediación de Juan Pólito Baxin fue invitado al grupo Juan Mixtega Baxin. Juntos fueron la piedra medular del grupo Cultivadores del Son (Figueroa Hernández, 2007:103).

Campos Ortiz entre otros, se dedicaron a la investigación, la promoción cultural, la realización de fandangos, la enseñanza en talleres y la construcción de instrumentos. Anterior a este grupo existía el grupo Son de Santiago formado por los ahora míticos músicos santiagueños de José Palma Valentín “Cachurín”, Ildefonso Medel Mendoza “Cartuchito”, Juan Zapata e Isaac Quezada (Figuroa Hernández, 2007:104). Algunos integrantes de este grupo, músicos de avanzada edad, ofrecían clases en talleres de la Casa de la Cultura de Santiago Tuxtla.

Wendy Cao Romero fecha en 1992 el momento en el que, ya con grupos consolidados de músicos, surge la idea de ir a conocer a los viejos músicos de la región de los Tuxtlas en una quizás primera ola de “purismo” o de apego a estructuras tradicionales sobre las innovadoras. En esta época implementa su “proyecto inicial” basado en la convivencia con familias de músicos, hacer fandangos en sus casas, entrevistarlos, conocer sus fiestas unido a la intención de estimular la tradición con las clases de zapateado a niños. Inserta en medio de esta actividad de promoción del fandango campesino en los pueblos el surgimiento del grupo Los Utrera y su participación en foros (Cao Romero, 1995).

A mitad de los años 90 se conformó otro de los grupos de esta segunda etapa entre la Cuenca del Papaloapan y la región de los Tuxtlas. Se llamó La Candelaria y varios de sus integrantes forman en la actualidad otras agrupaciones reconocidas dentro del Movimiento Jaranero. Arcadio Baxin relata en el documental *Tlacotalpan, 30 años de Encuentro* cómo cuando el grupo Siquisirí anunciaba en el programa de radio “Viva la Cuenca” sus presentaciones, él y su hermano acudían a tocar y participar en los eventos. En Tlacotalpan los hermanos Arcadio y Félix Baxin conocen al maestro normalista Fernando Salas, el cual los animará a formar un grupo. La Escuela Normal tlacotalpeña hasta la actualidad congrega a estudiantes de maestros de todo el estado de Veracruz. Iniciando la década de los años 90 Fernando Salas en sus clases de arte proponía trabajos escolares relacionados con la música de jaranas de la región y de esta forma consiguió interesar en el ejercicio de la música y el baile a algunos de sus jóvenes alumnos. Entre ellos estaban Julio Mizzumi Guerrero y Belén Torres, que junto a los hermanos Baxin, Fernando Salas y su esposa Claudia Silva formaron a principios de los años 90 el grupo La Candelaria. A partir de esta relación los integrantes de este grupo viajan con frecuencia a la sierra de los Tuxtlas y conocieron a otros músicos de esta región. El grupo La Candelaria realizó presentaciones a través del IVEC y numerosas participaciones en fandangos en comunidades y rancherías de las diversas regiones del sur de Veracruz, hasta el año de 1994 en el que se separa por cuestiones personales y profesionales.

III. 2 APARICIÓN DE NUEVOS CONTEXTOS: LOS FESTIVALES, LOS DISCOS Y LOS TALLERES

El trabajo de revalorización de la música de jaranas de la Costa Sur desarrollado a partir de finales de la década de los años 60 estuvo ligado a instituciones que lo promovieron y con las que algunos músicos y promotores lograron identificarse e integrarse a sus investigaciones, programas, talleres y demás actividades. Además de la Secretaría de Educación Pública, del Instituto Nacional de Antropología e Historia, del Instituto Nacional de Bellas Artes, del fideicomiso desaparecido Fondo Nacional para Actividades Sociales – FONAPAS– y de las Casas de Cultura estatales y municipales, los medios masivos fueron fundamentales en tal proceso (Saucedo Jonapá, 2009:84).

Los discursos repetidos por músicos, promotores y algunos autores (Ávila Landa, 2008:41) defienden que el desarrollo contemporáneo del son jarocho conjugado en el Movimiento Jaranero ha consistido centralmente en la recuperación comunitaria de la música y versada de los sones y el baile del zapateado en la celebración de la fiesta del fandango. Sin embargo, persiguiendo este objetivo y otros –como la inclusión del género musical en foros culturales–, se han desarrollado un conjunto de prácticas que han supuesto la creación de nuevos contextos y modos de transmisión de conocimiento. Así mismo han tenido como consecuencia la resignificación de contextos más antiguos, como los propios fandangos.

Las prácticas que se han llevado a cabo, además de la celebración de fandangos o huapangos reivindicando su carácter comunitario –ya sea en entornos rurales o urbanos–, han sido, por un lado, los talleres de los 3 ejes artísticos en la práctica del son y el fandango jarocho: ejecución instrumental de sones, baile del zapateado y, en menor medida, elaboración de versos. En algunos de estos talleres se instruye también en las dinámicas del fandango, y además hay que añadirles los talleres de construcción de instrumentos que estuvieron presentes desde los inicios de lo que después se llamó Movimiento Jaranero. Los talleres han adquirido varios formatos que van desde clases maestras de reconocidos intérpretes, talleres permanentes o campamentos intensivos de enseñanza.

A su vez, a los talleres hay que sumar la celebración de encuentros y festivales, pero también la organización de mesas de trabajo sobre cultura popular y los seminarios especializados, todos ellos espacios de intercambio de experiencias en torno a la recuperación de estas expresiones populares que en no pocas ocasiones produce también la publicación de productos culturales. Además de esto es destacable desde los inicios de este movimiento la realización de giras de grupos de son, dentro y fuera del sur de Veracruz

(Ávila Landa, 2008:41) y la grabación de producciones discográficas. No se emprendió un plan definido, sino que se comenzaron diversas acciones que poco a poco fueron conformando un esquema general (Meléndez de la Cruz, 2005). Lo sucedido en la vida pública y profesional de Gilberto Gutiérrez no fue algo estrictamente planeado; su inmersión en un género musical que él mismo construyó le impidió proyectar un rumbo fijo y seguro (Saucedo Jonapá, 2009:83). El conjunto de prácticas desarrolladas a partir de los años 80 del siglo XX y los nuevos contextos musicales que se crearon se van a analizar a continuación. Atender al periodo histórico que abarca el último tercio del siglo XX es una contextualización ineludible para el análisis de la situación actual que permite interpretar y comprender con mayor precisión los datos de campo analizados en los capítulos IV y V.

En ocasiones y de manera informal, se ha afirmado que la labor de difusión del son jarocho realizada entre los años 70 y 80 consistió en encuentros de jaraneros y conciertos de grupos. En esta línea se afirma que hasta los años 90 no se promovió la realización de fandangos, los cuales habían desaparecido casi por completo en fiestas como la de la Virgen de la Candelaria en Tlacotalpan y otras poblaciones de la zona⁹⁷. Sin embargo desde el inicio de la promoción y difusión del “son jarocho tradicional” se implementaron talleres de enseñanza, pero también fandangos. La historia del grupo Mono Blanco corre de forma paralela a la del Encuentro de Jaraneros de Tlacotalpan y traerla a colación sirve para reconstruir la propia historia del Movimiento Jaranero.

En septiembre de 1980, tras el abandono del grupo por parte de José Ángel Gutiérrez, se incorporó Andrés Vega Delfín. Los relatos nostálgicos de los 2 músicos de más edad sobre los fandangos provocaron la iniciativa de elaborar un proyecto bajo el título de “Promoción y Difusión del Son Jarocho a través del Fandango” en 1983 (Meléndez de la Cruz, 2004a). Este es el momento en el que se empieza a articular la fiesta con el movimiento llamado “de rescate”, si bien no desde el inicio sí en los primeros años. La idea consistía en organizar eventos en los pueblos en los que se explicara qué era un fandango. El primer lugar donde se realizó fue en Saltabarranca –región de la Cuenca del Papaloapan– con recursos de la Secretaría de Educación Pública y con la previa

⁹⁷ “Hace como diez años murió «Caballo Viejo» y con él uno de los encantos principales de las fiestas [de la Candelaria en Tlacotalpan], el huapango o entarimado que él se encargaba de poner para el fandango o baile enfrente de su cantina y donde bailaban las cuatro noches de la fiesta parejas de viejos, niños y jóvenes, los sones veracruzanos. Es por eso que nos queremos referir ahora a la fiesta de este año [1979], pues nos sorprendió gratamente volver a encontrar el fandango gracias a Radio Educación que organizó el primer festival anual de jarana con la cooperación de FONAPS y de la Casa de la Cultura de Tlacotalpan” (Moreno Rivas: 1979:64).

III. Hacia la revitalización del son jarocho

autorización de las autoridades del pueblo. Luego se reprodujo en Tlacotalpan en 1984 y más tarde en Minatitlán. A estos fandangos llevaban músicos y bailadoras contratadas *ex profeso*, sobre todo de las familias Vega y Utrera. Andrés “el güero” Vega y Esteban Utrera eran dos patriarcas, que aunque todavía jóvenes, tenían la legitimidad para definir cómo debía ser un fandango. La intención también era integrar a señores mayores que ya no tocaban, músicos que tenían oficio de carpintero y campesino. La intención era “tender ese puente que se había roto entre los veteranos y los jóvenes, de una generación ahí que se extravió”. Este mismo objetivo sigue siendo enunciado en la actualidad.

Fue en Saltabarranca... Se anunció por radio (Veracruz y Cosamaloapan) y se efectuó el fandango en la plaza principal. Se colocó un templete con micrófonos para los músicos y una tarima mayor, medianamente en alto, y sillas alrededor. Había puestos de fritangas, cervezas y refrescos [...]. Los fandangos empezaron a tener mucho éxito. En principio, pues yo digo que usábamos la técnica del PRI –Partido Revolucionario Institucional–, llevábamos acarreados. Los primeros fandangos en Tlacotalpan por ejemplo, llevábamos a los músicos y a las y los bailadores, si bien iban músicos al encuentro, pero no iban con ese espíritu del fandango. Entonces llevábamos ahí, a esos fandangos a los músicos de Santiago Tuxtla y a don Andrés Alfonso, contratados *ex profeso* para el fandango; llevábamos a los chamacos Vega y a los chamacos Utrera, entonces ya con eso, armábamos el fandango y se empezó a hacer flota con la comunidad del Hato, de donde son las familias Utrera, Cobos y Farías

Meléndez de la Cruz (2004a:31)

Los jóvenes de las familias soneras Vega y Utrera comenzaron colaborar en las actividades dirigidas por Gilberto. El nieto de Arcadio, Patricio Hidalgo, y otro medio hermano de Gilberto –Ramón– también se integraron en lo que se llamaba en aquellos momentos “el rescate del son” a partir de participar en las actividades de Mono Blanco. Con ese soporte, comenzaron los talleres de laudería y de zapateado y jarana. En 1987 se crea el Instituto Veracruzano de Cultura (IVEC) y Gilberto es invitado a dirigir el Departamento de Música Tradicional. En sus palabras, dicho departamento “era más bien de son jarocho”. Para entonces Pascoe había abandonado Mono Blanco y Gilberto incluyó a su medio hermano Ramón Gutiérrez, a Patricio Hidalgo y a Octavio Vega –hijo de Andrés Vega– entre otros, como parte de su equipo. Cada uno contaba con un “sueldo que les daba casa y comida y luego tenían las chambas con el grupo, viajábamos a la sierra, a los llanos, a México”. Con Patricio y Ramón no sólo se formó un equipo en la promoción del

fandango sino que –quizá sin saberlo– se fundó una “escuela” de rescate (Saucedo Jonapá, 2009:69-83).

En los años 1985 y 1987 también se organizaron fandangos en Soteapan, Pajapan y Minatitlán (Delgado Calderón, 1996:41), donde se contaba con la presencia de los grupos Mono Blanco y Tacoteno. Según Juan Meléndez de la Cruz en el municipio de Minatitlán no se efectuaban fandangos en las principales fiestas desde mediados de la década de los años 70 del siglo XX. En este municipio veracruzano, las fiestas y celebraciones principales de la población son realizadas con base a la tradición del istmo oaxaqueño. A partir de la construcción de la refinería de petróleo en 1906, tuvo lugar una importante migración de pobladores de distintos municipios zapotecos. Una muestra de la fuerza y penetración de la cultura zapoteca es que las fiestas en honor de la Virgen de la Candelaria, patrona del municipio, eran –y siguen siendo– efectuadas por una mayordomía oaxaqueña. En 1987 se propone al ayuntamiento municipal incluir el fandango y la ejecución de grupos de jaraneros en el programa de celebración de las fiestas patronales. Esta iniciativa fue interpretada como una afirmación de la cultura veracruzana (Meléndez de la Cruz, 2005).

A continuación se recoge un recorrido histórico de los Encuentros de Jaraneros y/o festivales, una de las unidades de observación analizadas en los capítulos IV y V. Estas nuevas actuaciones culturales surgieron en un momento cronológico y en un lugar concreto, a partir del cual se reprodujeron en muchas localidades. Posteriormente se transformaron algunos de sus elementos, hasta producir variantes de un modelo definido en los primeros años. En los últimos años de la década de los años 70 se gestó el evento que se convirtió en paradigma para los posteriores Encuentros de Jaraneros: el I Concurso Nacional de Jaraneros de Tlacotalpan. En él participaron varios agentes y entre ellos tuvo un papel destacado Radio Educación, la emisora de la Secretaría de Educación Pública.

Esta estación radiofónica se distinguió desde mediados de los años 70 del siglo XX por transmitir música latinoamericana y mexicana. En el capítulo II se expuso la influencia de las migraciones de latinoamericanos a México con motivo de las dictaduras militares en la conformación de una oleada cultural de música de protesta y música folclórica que motivó el interés por investigar las comunidades rurales e indígenas. Radio Educación, por su parte, tuvo un auge particular durante aquellos años y dedicó importantes espacios radiofónicos a la difusión de música folclórica mexicana⁹⁸. A finales de 1978 un equipo de

⁹⁸ Uno de ellos fue el emblemático Panorama Folklórico, transmitido diariamente en las primeras horas de la mañana, incluía invariablemente materiales fonográficos populares y folclóricos mexicanos y latinoamericanos entre los que destacaban la colección de fonogramas

III. Hacia la revitalización del son jarocho

Radio Educación visitó Tlacotalpan para grabar un homenaje al músico veracruzano Agustín Lara. Es en este momento cuando algunos miembros de Radio Educación entraron en contacto con personas interesadas en la preservación de la música de jaranas de la región.

Humberto Aguirre Tinoco, el entonces director de la Casa de la Cultura de Tlacotalpan, estaba organizando para el año siguiente un concurso de jaraneros con el objeto de promover y difundir el género musical para el que detectaba una situación de abandono. El contexto sería la fiesta de la Candelaria ya que esta fiesta era punto de reunión para los jaraneros de la región. Los primeros días de febrero de 1979 durante las fiestas de la Virgen de la Candelaria se celebró el Primer Concurso Nacional de Jaraneros en el que participaron, entre otros, el Conjunto Tlacotalpan, Antonio García de León, Andrés Alfonso y el grupo Viscola, la agrupación oficial de la Casa de la Cultura, muy apegado al “son comercial” de los años 50 (Meléndez de la Cruz, 2004a).

La Casa de Cultura gestionó los apoyos del INBA y del gobierno del Estado de Veracruz, y fue retransmitido por Radio Educación (Ramírez Romero, 2004). El grupo Mono Blanco, al igual que una gran cantidad de personas en todo el país, lo escucharon por radio desde México, no eran más “de 15 músicos [...] trabajo que hizo Radio Educación de ir a buscar a los músicos” (Meléndez de la Cruz, 2004a:32). La segunda edición del concurso se realizó al año siguiente con el apoyo de las mismas instituciones a las que se sumó el FONAPAS. Radio Educación invitó al INAH y a la Dirección General de Culturas Populares para que especialistas de estas instituciones formaran el jurado. Éste quedó constituido, entre otros, por el Negro Ojeda, Thomas Stanford, Irene Vázquez y Guillermo Cházaro Lagos (Meléndez de la Cruz, 2004a).

Arcadio Hidalgo y el grupo Mono Blanco comenzaron a ofrecer presentaciones musicales por gran parte del país a partir del 21 de enero de 1980. Tan solo unos días después del regreso de lo que fue su primera gira, estaban en Tlacotalpan intentando participar en el II Concurso Nacional de Jaraneros, donde fueron recibidos con muchas críticas (Saucedo Jonapá, 2009:69). Participaron en esta ocasión 38 músicos entre los que estaban, además de Mono Blanco, Andrés Vega con su compadre Lucas Palacios y Tereso Vega y Talí –requintero de las Pitas, municipio de Isla, Veracruz. Se entregó un premio de 50.000 pesos a los 3 primeros lugares y también se retransmitió radiofónicamente (Ramírez Romero, 2004). En este momento no estaba extendido el concepto de grupo musical, la

editados por el Instituto Nacional de Antropología e Historia, FONADAN y discos Pueblo (Saucedo Jonapá, 2009:86).

gente del campo no se constituía en grupos y los que existían “eran comerciales” (Meléndez de la Cruz, 2004a:32) o de “son blanco”, es decir se englobaban en la vertiente surgida a partir de los años 40 del siglo XX. A partir de este año Mono Blanco asistió de forma asidua a este evento anual hasta que, por diferencias con los actuales organizadores, el grupo dejó de estar presente en el escenario del encuentro como acto de protesta y evidencia de las tensiones y conflictos al interior del mismo.

En 1981 se realizaron cambios en el evento ya que, ante la inconformidad generada entre los participantes de años anteriores, de “Concurso” pasó a ser “Encuentro”. El presupuesto disponible se repartió equitativamente entre todos los participantes a manera de estímulo y apoyos y no como premios. Los especialistas que fueron invitados, otrora como jurado, manifestaron lo inadecuado de la elección entre músicos de diferentes regiones y estilos. Otro de los cambios que se realizó en la tercera edición fue el emplazamiento del festival. Las anteriores ediciones tuvieron lugar en la Plaza Zaragoza, donde competía con el ruido de la feria, y desde el tercer año se trasladó a la Plaza de Doña Marta, donde continúa hasta la actualidad. Desde el III Encuentro y en los años siguientes, junto a Aguirre Tinoco por parte de la Casa de la Cultura, participó en la organización Felipe Oropeza de Radio Educación –originario de Jáltipan pero radicado también en la Ciudad de México (Meléndez de la Cruz, 2004a:42). Se ampliaron los recursos con la participación de otras instituciones con el objetivo de localizar y llevar a jaraneros reconocidos radicados en zonas alejadas y hacer mayor promoción y difusión del evento (Ramírez Romero, 2004).

A partir de 1981 Radio Educación consigue ampliar la cobertura de transmisión haciendo convenios con radiodifusoras públicas y privadas. Durante todos estos años la radiodifusora registra material para ser emitido en programas con reportajes y entrevistas acerca de la fiesta de la Virgen de la Candelaria y otros aspectos de la cultura jarocho. Esta promoción y difusión contribuye a aumentar el número de público y el número de músicos. Graciela Ramírez Romero, trabajadora de Radio Educación en estos años, afirma que “el repertorio [de los músicos] se vuelve más variado, hay empeño en llegar con algo nuevo para mostrar, sones de rescate que habían caído en el olvido, sones nuevos y versos que demostraban el interés de algunos grupos por el estudio y la preservación de este género musical” (2004:43). La descripción que realiza la funcionaria de Radio Educación acerca del evento en sus inicios no está exenta de lirismo y cierta idealización: “Se reunían los virtuosos y los aprendices, el campesino, el maestro, el pescador o el rancharo, a tocar su propio estilo el son jarocho”. No se mencionan sin embargo a las personas procedentes o radicadas en la capital del país que dirigieron estas iniciativas “de rescate” y promoción. También es significativo cómo alude en todo momento a “la preservación del género

III. Hacia la revitalización del son jarocho

musical”, por tanto ya seccionada la música de la fiesta, de forma similar a la separación que esta sufrió entre los años 40 y 50 del siglo XX, aunque con resultados diferentes.

Este dato es relevante ya que refleja un enfoque que caló en muchos actores que participaron en este fenómeno de promoción, es decir, que lo que se tiene que preservar y revitalizar es el género musical. De esta forma la fiesta queda en un segundo plano, y todavía más allá los contextos culturales pero también socio-económicos donde se desarrolla y es eficaz esa fiesta. La tendencia hacia la promoción del género musical, materializada en escenificaciones y producciones discográficas en detrimento de los fandangos o huapangos, ha sido detectada y criticada por algunos sectores y protagonistas actuales. Sin embargo sigue suponiendo en la práctica, ahora como entonces, una gran dificultad superar las acciones encaminadas a la salvaguarda de elementos aislados y trabajar temáticas profundamente complejas que afectan a la preservación de los contextos socio-económicos donde el fandango cumplió funciones relevantes. Entre ellas, las relacionadas con la propiedad de la tierra, la producción agropecuaria, la conservación de entornos naturales o la soberanía alimenticia, todas las que afectan directamente a las comunidades de forma integral.

En noviembre de 1982 Arcadio Hidalgo y el grupo Mono Blanco se presentaron en el Museo Nacional de Arte en la Ciudad de México y cuentan que García de León se fue antes de que terminara la actuación. Mientras Gilberto Gutiérrez consideraba que el trabajo realizado por Mono Blanco comprendía la recuperación del “auténtico son jarocho”, aquel que no pertenecía a la visión de los gobiernos posrevolucionarios, otros actores – intelectuales y melómanos– veían en tal acontecimiento un caso de apropiación y explotación del viejo Arcadio. Pasado el segundo concurso de jaraneros de Tlacotalpan, entró a formar parte de la agrupación como requintero Andrés Vega Delfín.

Después de 1985 hay un menor apoyo para el Encuentro de Jaraneros de Tlacotalpan y se reduce la cobertura de transmisión. En 1986 no se realiza el evento, debido al caos de la Ciudad de México tras el trágico terremoto de 1985. Se reanudó en 1987 aunque de nuevo en la Plaza de Zaragoza junto a otros eventos, lo que dificultó su transmisión radiofónica. En 1988, cuando se volvió a la Plaza de Doña Marta, el evento se había consolidado y comenzó a reproducirse en otras localidades. Cada vez se constituían más grupos que grababan discos y realizaban giras. En 1988 se editaron los 3 primeros discos de la serie “Encuentros de Jaraneros”, una coproducción de Radio Educación, el IVEC y discos Pentagrama. Cada uno de los músicos que participó recibió 9 discos y/o casetes en concepto de regalías adelantadas. Otros 2 discos de la colección saldrán 7 años después, es decir, en 1995 (Ramírez Romero, 2004). Alrededor de estas producciones discográficas

surgieron diversos conflictos relacionados con los derechos de autor de los músicos que intervienen en las grabaciones seleccionadas del encuentro.

A principios del año 1993 el grupo promotor del evento propone la organización de una Asociación Cultural que se haga cargo de la organización del mismo. Se inician las reuniones de Amigos del Son A.C. que, aunque no llega a formalizarse, consigue la implicación de otras personas en la localidad. Sin embargo en 1995 el Gobierno del Estado de Veracruz decide tomar las riendas del Encuentro, apartando a Radio Educación e incorporando a una emisora privada. A partir de ese momento el Encuentro queda en manos del grupo Siquisirí, oriundo de Tlacotalpan (Ramírez Romero, 2004:42). Otro de los protagonistas de la organización del evento en su participación con la emisora de la SEP, Ricardo Pérez Montfort (2004), señala sin embargo que es en 1996 cuando Radio Educación abandona la dirección del evento debido a la política del nuevo director del Instituto Veracruzano de Cultura. Radio Educación volvió al evento 5 años después transmitiendo en vivo y añadiendo la emisión por vía electrónica a través de la red de Internet, en cadena con otras 10 emisoras culturales. Radio Educación guarda en su acervo la historia de 19 ediciones del evento en cientos de cintas que son testimonio del desarrollo reciente del son jarocho (Ramírez Romero, 2004). En el año 2014 esta colección obtuvo por parte de la Unesco el reconocimiento de Memoria del Mundo. En la actualidad, el Encuentro de Jaraneros de Tlacotalpan es uno de los espacios escénicos más importante sobre el son, la décima y el fandango (Saucedo Jonapá, 2009:92), sin embargo se dan, tanto en la organización del evento como en el desarrollo de la fiesta patronal, fuertes fricciones y contradicciones.

Lo que puede concluirse de forma clara es que desde los inicios de los años 80 el evento se convierte en un referente de varios agentes centrados en “conservar, rescatar, promover y difundir el son jarocho”. Es a mediados de esa década cuando Juan Meléndez acuña el término de Movimiento Jaranero (Figueroa Hernández, 2007) para designar el proceso cultural revitalizador que se estaba viviendo. El Encuentro de Jaraneros de Tlacotalpan fue una iniciativa de instituciones federales con presencia regional, como es el Instituto Nacional de Bellas Artes a través de la Casa de Cultura de Tlacotalpan, y de otra entidad federal, Radio Educación, perteneciente a la Secretaría de Educación Pública. En su génesis también participaron agentes culturales del gobierno local ya que se gestionaron apoyos del municipio y del propio gobierno del estado de Veracruz. Por tanto es destacable el origen estatal de esta celebración que, a la postre, resultó fundacional para la movilización cultural que poco después fue nombrada Movimiento Jaranero. Este proyecto involucró la participación –no democrática, tal como se entiende ésta desde las políticas

III. Hacia la revitalización del son jarocho

públicas– del gobierno municipal y de algunos, y muy particulares, agentes civiles (Ávila Landa, 2008:51).

Sin embargo lo más significativo para el enfoque propuesto en esta investigación, es la profunda transformación que tuvo lugar en las actuaciones culturales donde la música de jaranas era protagonista. A mediados de los 90 aún se argumentaba que “el son jarocho que se difundió en los medios masivos de comunicación [de los años 50 del siglo XX] estaba hecho para escucharlo y no para bailarlo, perdiendo al zapateado y al fandango, complementos indispensables del son jarocho tradicional” (Delgado Calderón, 1996:40). Es decir que en estos momentos está tan asumida la autonomía del género musical frente a la fiesta, que tanto ésta como el zapateado se consideran complementos –indispensables, eso sí– del “son jarocho tradicional”. Sin embargo con la aparición de los festivales la escenificación musical adquiere un nuevo formato y una resignificación, ya que de ser objeto de discursos nacionalistas en la primera mitad del siglo XX, pasa a protagonizar reivindicaciones de la cultura campesina regional. Al mismo tiempo se comercializa a través de producciones discográficas y presentaciones de los recién estrenados grupos de “son jarocho tradicional”. Se crea así este modelo de performance cultural denominado “Encuentro de Jaraneros” –tras eliminarse el concepto de concurso que premia unos estilos en detrimento de otros.

A partir de la creación de este modelo, en pro de la difusión y la preservación, se rompen los elementos que componían la práctica de este género musical en el fandango. Se aíslan y se separan sus elementos cosificándolos y folclorizándolos. Parece que los primeros fandangos en el marco del Encuentro de Jaraneros de Tlacotalpan se celebraron en 1984, aunque este dato no ha sido confirmado por ninguna fuente documental. Existen grabaciones de los huapangos de las fiestas en los años 1992 y 1993 en el documental *Tlacotalpan, 30 años de Encuentro*. Además se han recogido algunos relatos acerca de los que tuvieron lugar en la década de los años 90.

Mis primeros fandangos fueron en Tlacotalpan, muy bonitos en ese tiempo, no con tanta gente, mucha gente de los Tuxtles, de hecho la mayoría de la gente era de los Tuxtles, de las rancherías de ahí del Hato, muchísima gente de...de allá del sur, [...] de Minatitlán también venía mucha gente. Se armaban unos fandangos preciosos, bonitos, como que se daba mucho este...como que cada quien tenía así como que distintas formas de tocar, no era así un son todos igualitos, sino que cada quien tenía así distinta forma pero que a la hora de hacer el fandango todos se hacía una amalgama, muy rica, muy bonita porque en cierta forma había algo que compartían todos. La mayoría de esas agrupaciones habían aprendido de sus

abuelos, de sus padres, de sus tías, venían así como de herencia familiar. Había algo así como que muy fuerte que unía a toda esa gente. Entonces era un solo fandango ahí en frente del Palacio, en los bajos, y era una tarima...no era una tarima exagerada, así grandotota, o sea normal, unas 2, 3 parejas de mujeres, y en los sones de pareja pues se respetaba bien la norma de que va subiendo de uno en uno. A veces los más chavos ya empezaban a subirse 2 parejas, pero se calmaban. “Órale, vete a hacer tu cola”. Se hacían unas colas largas para subir a bailar a la tarima, para ir subiendo por parejas.

Entrevista julio 2014, Región Cuenca del Papalopan

También en estas fechas los informantes ubican los primeros conflictos entre músicos líderes protagonistas del llamado “movimiento de rescate o preservación” en la organización del evento. Surgen las primeras denuncias acerca del mal uso de los presupuestos del evento dedicados al hospedaje, transporte y alimentación de los participantes. Por eso surgen entonces espacios alternativos para la realización de los fandangos durante las fiestas de la Virgen de la Candelaria en Tlacotalpan, que culminó así mismo en el surgimiento de otros espacios escénicos. La evolución y transformación del modelo de los Encuentros de Jaraneros, desde sus inicios hasta la actualidad, es uno de los temas analizados en este trabajo, que a su vez ha sido discutido y analizado en distintos foros y propuestas tanto bibliográficas como audiovisuales. A modo de precedente para posteriores evaluaciones del mismo a partir de los eventos analizados durante los años 2013 y 2014 fundamentalmente, se incluye aquí la declaración al respecto de Álvaro Alcántara –músico, investigador y promotor protagonista de esta etapa del Movimiento Jaranero:

A mí todavía me toca ver en diferentes lugares la colita de lo que era la presencia de los grupos campesinos a los encuentros. Uno iba a los encuentros porque precisamente ahí se encontraban a muchos campesinos que de otra manera no los podías encontrar a menos que obviamente te peinaras todo el sur de Veracruz. Entonces era un ejercicio, yo lo recuerdo con mucha admiración, con mucho cariño y de mucho aprendizaje de ver la enorme cantidad de variantes, de riqueza, de formas de cantar, de afinar, del repertorio... O sea a mí me tocó como esa colita todavía, pero me tocó, entonces, vivirla en cierta medida y la recuerdo muy claramente. Sin embargo también me tocó como en el 95, 96 el tema del Encuentro de Jaraneros cambió exponencialmente. Todavía a mí me tocó hasta el 94, todavía en el 94, llegar a subir hasta 3 veces, nos subíamos las 3 noches a tocar al Encuentro. Incluso nos daban una lanita por tocar. Después del 95 ya no se pudo subir a tocar las 3 noches, después del 95, 96 empezamos a tener los Encuentros

III. Hacia la revitalización del son jarocho

maratónicos que empezaron a acabar a la 1, a las 2, a las 3, a las 4 de la mañana como han llegado a acabar. Entonces ya también Tlacotalpan y el Encuentro de Jaraneros es ya un evento masivo. Y ahí sería muy interesante contrastar las fotografías, las películas que hay, para ver qué cantidad de público asistía a los encuentros en los 80, y habría que ver en qué momento de los 80, con los que asisten hoy. Ese ejercicio de contrastación yo creo que es muy interesante porque sobre todo nos llevaría a darnos cuenta de que han cambiado muchas cosas, y que se han hecho y rehecho muchas cosas y se han deshecho también muchas cosas sobre la marcha.

García de León (Palafox Méndez y Castro García, 2009)

Por tanto a partir de la experiencia de Tlacotalpan, surgen otros eventos de características similares en otras localidades del estado de Veracruz. El primero de éstos por orden cronológico fue el I Encuentro de Jaraneros del Sur de Veracruz, que tuvo lugar el 18 de marzo de 1988 en San Pedro de Soteapan, en la región de la Sierra de Santa Marta. En él difícilmente se reunieron 6 grupos, entre los que estaba Mono Blanco como principal promotor del evento. Se retransmitió por la radio regional logrando mucha difusión y fue organizado por la Unidad Regional de Culturas Populares de Acayucan, el Ayuntamiento de Soteapan y la mayordomía tradicional que tiene lugar anualmente en honor a San José, patrón de la localidad.

En los dos años siguientes participaron más grupos, incluso algunos se reagruparon solo para participar en el evento después de décadas de no tocar (Delgado Calderón, 1996:41). Esta apreciación es relevante ya que manifiesta uno de los principales objetivos de los primeros eventos de este tipo: la dignificación y puesta en valor de los músicos de jarana a través de la escenificación de su práctica. Al mismo tiempo implica también una de las primeras consecuencias derivada de esta práctica de los Encuentros como es la formación de “grupos al vapor”, es decir, constituidos en el mismo momento de subir al escenario de los festivales.

La transmisión por radio de los primeros encuentros de Soteapan tuvo una gran influencia sobre todo en la multiplicación de este tipo de eventos, en la reagrupación de músicos y la organización de fandangos (Delgado Calderón, 1996:43). Sin embargo no se ha especificado con detalle la relación de la celebración de fandangos con el modelo de encuentro o festival en esta época de gestación. Es decir, si se celebraron desde los inicios como parte sustancial de los mismos o bien se introdujo con posterioridad, o si a partir de los Encuentros se celebraron huapangos también en otros contextos festivos. “Refuncionalizar la dimensión social del son jarocho, recuperándose como un elemento

indispensable de eventos sociales y religiosos” (Delgado Calderón, 1996:42) es un objetivo perseguido en la celebración de nuevos encuentros de jaraneros. Sin embargo el logro de esta ambiciosa meta a través del ejercicio de esta práctica tendría que ser argumentado aportando datos concretos de estos procesos en distintos lugares geográficos y momentos históricos, ya que no es algo que se desprenda automáticamente a partir de la celebración de un festival.

Además de los de Soteapan, se iniciaron otros Encuentros de Jaraneros como el de la Virgen de la Candelaria en Minatitlán y los del 18 de octubre –conmemoración de la Batalla de los Héroes de Totoapan– en Minatitlán y Cosoleacaque. Además se celebraron: los de Santa Cruz en Lomas de Tacamichapan y Cosoleacaque, los de Jáltipan, Mecayapan, Santa Rosa Loma Larga, El Aguacate, Acayucan, Aguapinole, Sayula, Hidalgotitlán, Nanchital, Oluta y San Juan Evangelista (Delgado Calderón, 1996:42). A lo largo del trabajo de campo de esta investigación se ha tenido constancia de la continuidad del Encuentro de Jaraneros de San Juan Evangelista, que en 2012 celebró su XIX edición –por tanto la primera fue en 1993. También del ahora llamado Festival de Son Jarocho de Jáltipan, cuya primera edición tuvo lugar en 1995 –la 2ª, 3ª y 4ª edición tuvieron sede en la vecina población de Cosoleacaque. Este primer festival de Jáltipan fue celebrado en diciembre, eligiendo el periodo vacacional invernal por ser un tiempo apropiado para los reencuentros de personas en la localidad. Fue organizado por diversos promotores y músicos jaltipanecos y duró 3 días. A lo largo de los mismos se congregaron aproximadamente 30 grupos de son jarocho y una de las jornadas estuvo dedicada a las danzas tradicionales indígenas. Gracias al apoyo del Programa de Desarrollo Cultural del Sotavento pudieron participar 5 grupos de danzantes de la sierra de Soteapan.

Cada vez en más poblaciones se organizaron Encuentros, de forma independiente y luego aplicando a la convocatoria pública del Programa de Apoyo a las Culturas Municipales y Comunitarias –Pacmyc⁹⁹– o gestionando recurso directamente con la Unidad

⁹⁹ El Pacmyc, dependiente de la Dirección General de Culturas Populares, no existió en la primera década de la promoción, como tampoco existía el IVEC. El programa fue diseñado por Bonfil Batalla –entonces director general de Culturas Populares- y tenía los siguientes objetivos: apoyar la recuperación y el desarrollo de la cultura propia, estimulando la participación local y promoviendo las iniciativas que resulten de esa participación, al mismo tiempo buscar apoyar las instancias municipales que permitan articular y coordinar a nivel local las diversas acciones de promoción y difusión cultural que llevan a cabo los organismos federales, estatales y municipales, y de los sectores público y privado. La participación de los grupos diferenciados ocurre teóricamente tanto en las fases de decisión como en la instrumentación de los proyectos. La expresión territorial estaba acotada de la siguiente manera: aldeas, pueblos, pequeñas ciudades, barrios, colonias,

III. Hacia la revitalización del son jarocho

Regional de Culturas Populares en Acayucan: Santiago Tuxtla –1990–, San Andrés Tuxtla –1991–, Chacalapa, Tonalapa, Playa Vicente, Las Choapas y Oteapan. En la segunda mitad de la década de los 90 surgen Encuentros de Jaraneros en otras poblaciones, como el de Chinameca en 1996 o el de Otatitlán que inicia en 1998, ambos llegan hasta la actualidad aunque evolucionando en su formato y elementos.

A mediados de la década de los años 90 los Encuentros de Jaraneros se consideraban valiosos espacios de intercambio y de convivencia entre los músicos, lo que permitía el conocimiento de otras maneras de tocar, otras afinaciones, intercambio de canciones o instrumentos. Pero también suponían la aparición de contratos de trabajos, compromisos para realizar fandangos y la disolución y creación de nuevos grupos. Sin embargo la función más destacada que cumplieron fue la puesta en valor del ejercicio de la música de jaranas: “De ser considerados «músicos que no sabían tocar» [...] habían pasado a ser eje principal de la inquietud social [e institucional] por rescatar el son jarocho tradicional” (Delgado Calderón, 1996:43).

Con respecto a la proliferación de Encuentros de Jaraneros se ha afirmado que

No podríamos pensar el éxito del son jarocho tradicional que le llaman, campesino, comunitario, yo diría el son jarocho de fandango, sin el Encuentro de Jaraneros de Tlacotalpan. No sería posible entonces tampoco pensar el éxito, el resurgir, sin los distintos encuentros que se empezaron a hacer a imagen del de Tlacotalpan. [...] El encuentro permitió cohesionar y darse cuenta también, lograr consciencia de que podría verse no tanto como un grupo aislado sino como parte de un colectivo.

Alcántara López (Palafox Méndez y Castro García, 2009)

En esta misma línea otros informantes destacan que, en los primeros años de su aparición, los Encuentros de Jaraneros fueron importantes “para llamar la atención de mucha gente hacia el son jarocho”, o tratar de que “se identificaran los [músicos] viejos” de la localidad con los grupos que se presentaban en los escenarios. Sin embargo se afirma que actualmente existe un cuestionamiento hacia esta *encuentritis*. La producción de discos fue así mismo un elemento fundamental en el proceso de difusión y promoción de la vertiente

conjuntos habitacionales de grandes urbes. Las tres líneas en las que opera el programa son: Detectar la situación, las necesidades, las aspiraciones y los recursos de la comunidad en el campo de la cultura; generar iniciativas de recuperación de la cultura propia; promover y ejecutar proyectos de desarrollo cultural organizados por sectores locales y apoyados por otras instancias (Ávila Landa, 2008).

estilística denominada “son jarocho tradicional”. En los antecedentes del Movimiento Jaranero la grabación editada en 1969 del disco del INAH *Sones de Veracruz* tuvo una destacada influencia sobre los pioneros del movimiento de revitalización. Desde la academia las principales acciones de salvaguarda que se han llevado a cabo han sido las grabaciones de discos. Ésto a pesar de la petrificación y descontextualización que implica el registro sonoro como práctica de salvaguarda, además de que su acceso y distribución posterior es generalmente reducida y de difícil escucha. Con posterioridad aparecen las primeras grabaciones de la extensa carrera del grupo Mono Blanco¹⁰⁰: en 1981 se publica el disco *Sones jarochos: Arcadio Hidalgo y el grupo Mono Blanco*. En varias ocasiones informantes de esta investigación han referenciado la escucha de los primeros discos de Mono Blanco en las etapas iniciales de acercamiento y aprendizaje de esta música. Así mismo ha sido referenciado el reconocimiento en dichas grabaciones de estilos similares a los de músicos locales con los que habían contactado en sus poblaciones. Después otros grupos pioneros grabaron también sus producciones, entre ellos, las de los grupos Tacoteno, Siquisiri¹⁰¹ o Zacamandú. Cultivadores del Son también grabó en varias ocasiones, primero con Wendy Cao Romero en su proyecto de investigación en los Tuxtlas, y con posterioridad con Patricio Hidalgo. Las grabaciones y publicaciones de los Encuentros de Jaraneros de Tlacotalpan contribuyeron también a la difusión y enseñanza del “son jarocho tradicional” (Meléndez, 2005). Las grabaciones de discos jugaron un papel fundamental desde los inicios y en el profundo cambio que comienza con los Encuentros de Jaraneros radiados.

El medio de transmisión de los conocimientos es uno de los aspectos fundamentales para acercarse a los procesos creativos, concretamente para conocer una cultura musical y para evaluar cuestiones relacionadas con la vitalidad de una expresión cultural. En el caso particular de la música de cuerdas de la Costa Sur del Golfo de México es a partir de los años 80 cuando se instaura lo que será hasta la actualidad el nuevo modelo de enseñanza del “son jarocho tradicional”. Hasta la primera mitad del siglo XX los núcleos familiares

¹⁰⁰ A lo largo de su extensa carrera el grupo Mono Blanco ha grabado un total de 8 discos: *Sones jarochos: Arcadio Hidalgo y el Grupo Mono Blanco* (1981), *Sones Jarochos: Arcadio Hidalgo y el Grupo Mono Blanco II*; *Al primer Canto del Gallo* (1989), *Sin tener que decir nada* (1992); *El mundo se va a acabar* (1997); *Sones Jarochos, vol.5* (1998); *Soneros Jarochos* (2006), *Matanga* (2007) y *Orquesta Jarocha* (2015).

¹⁰¹ El grupo Siquisiri tiene en su haber varias producciones discográficas desde 1989 producido por la Universidad Veracruzana. Así mismo varias producciones propias, dos discos con el sello Mariposa Satín y un disco grabado en vivo en el Rialto Center for the Arts en Atlanta, Georgia en los Estados Unidos en 2007 (Figuroa Hernández, 2007:102).

III. Hacia la revitalización del son jarocho

fueron fundamentales en la transmisión de saberes de los oficios populares, también del ejercicio de la música y el baile en el contexto festivo. A partir de los años 80, el modo anteriormente generalizado de enseñanza informal en el seno familiar y el aprendizaje por imitación en los fandangos fue sustituido por talleres o clases. Aparece la figura del tallerista que se dedica, de forma más o menos profesional, a impartirlos y por lo que usualmente recibe una cooperación monetaria. Ciertamente en la mayoría de los casos los talleristas han de compaginar su trabajo como maestros con otras actividades que le permitan subsistir.

Estos talleres, que se impartieron en muchos pueblos y comunidades del sur del estado de Veracruz, estaban en ocasiones amparados por programas culturales y por tanto financiados gracias a los presupuestos federales y estatales. Se justificaban como parte de una labor de recuperación y rescate de una tradición que había caído en desuso y en decadencia. De esta forma algunas personas se dedican a visitar comunidades y a enseñar a jóvenes y a niños en centros culturales o en espacios públicos. Hasta el día de hoy este es el sector al que ha dirigido principalmente lo que se ha denominado como “trabajo comunitario”, los niños y la gente joven. Hasta este momento la música de cuerdas y el fandango no era algo recomendable para infantes ya que estaba relacionado con el consumo de alcohol, con los encuentros violentos y con la noche, momento en el que pueden revelarse los “encantos”. La mayor parte de músicos de edad avanzada narran cómo aprendieron de sus padres o tíos tomando sus instrumentos a escondidas y cómo eran reprendidos al ser descubiertos. Una vez que crecían y demostraban un verdadero interés por aprender, podían contar con la esporádica dedicación de un mayor para enseñarle a tocar, aunque la mayor escuela era el fandango.

Baile en que no haya sangre, o al menos un escándalo, no estuvo bueno, y sale disgustada la concurrencia.

Esteva (2012:42)

Cuando se terminan los programas de la SEP en los que participó en sus inicios Mono Blanco, el grupo deja de estar cobijado por las instituciones y se crea un mercado de trabajo desarrollando habilidades en el escenario (Meléndez de la Cruz, 2004a). En el proyecto “Promoción y Difusión del Son Jarocho a través del Fandango” de 1983 detectaron que la mayoría de aficionados no sabía bailar ni tocar y además no había instrumentos. A mitad de la década de los 80 empezaron los primeros talleres en comunidades. Sin embargo fue a partir de la creación del Instituto Veracruzano de Cultura en 1987 cuando se desarrolló de forma más intensa la implementación de talleres y fandangos. La fundadora del IVEC, Ida Rodríguez, invitó a Gilberto Gutiérrez a participar y a dirigir un recién creado

Departamento de Música Tradicional durante los primeros 5 años de la institución. A lo largo de su desempeño en este departamento intentó contrarrestar lo que entonces consideraba el “caballo de Troya” de la música popular en la región: los ballets folclóricos en las Casas de Cultura. Según él para promover la cultura tradicional había que hacer talleres y fandangos, creando con ello un mercado de trabajo para los músicos jóvenes. Entre los lugares donde se mencionan Soteapan, Nopalapan, Otatitlán, Tlalixcoyan y Córdoba (Meléndez de la Cruz, 2004a).

Según autores como Ávila Landa (2008:151) la Unidad Regional de Culturas Populares de Acayucan fue la primera institución que intervino en la recuperación del son en el sur veracruzano hacia 1979 con un taller de laudería y jarana establecido en la región de la sierra de Santa Marta¹⁰². Sin embargo, según el propio director de la Unidad Regional en aquellos momentos, no fue hasta el periodo entre los años 1985 a 1987 cuando se establecieron talleres para construir y tocar jaranas en Santa Rosa Loma Larga –municipio de Hueyapan de Ocampo– (Delgado Calderón, 1996:41). La pausa de varias décadas en el ejercicio de la música y la fiesta del fandango identificada de forma general en la macro región Costa Sur justificó el desarrollo de estos talleres ante la reducción de la cantidad de maestros y lauderos. La introducción de la tecnología, que implicaba cambios en la construcción y ejecución de las jaranas, fue uno de los objetivos de estos talleres. Se quiso adaptar la elaboración de instrumentos a los nuevos materiales y herramientas, aunque al mismo tiempo se declara la intención de respetar técnicas tradicionales en el entrastado, las medidas o las afinaciones. En las propuestas a la convocatoria federal de Pacmyc presentadas en estos años se reflejó una gran demanda de jaranas. Por ello fueron apoyados,

¹⁰² Distinto material de la Unidad Regional de Acayucan da cuenta del quehacer estatal en relación con el son y el fandango jarocho. El Engargolado 036/1979 “Balance y Perspectivas del Programa de Cultura Popular en el Sur de Veracruz, Acayucan” recupera el reporte del antropólogo Alberto González Pintos, jefe de proyecto. En 1979 planteaba entre sus objetivos la realización de talleres de jarana: “Con motivo de la visita de Thomas Stanford a las comunidades de trabajo se trazó un proyecto conjunto para la formación de 7 talleres de jarana, en donde se enseñará la fabricación de ellas y a tocar dichos instrumentos; en ambas cosas habrá participación de músicos viejos existentes en las comunidades [de la sierra de Santa Martha]”. Esto se contempló como parte del Proyecto de Etnomusicología Taller de Jarana. El Engargolado 035 “Anteproyecto: Para el Programa de Desarrollo Cultural de los Grupos Étnicos en el Estado de Veracruz. 1980” documenta que el Programa de trabajo para 1980 considera realizar una investigación sobre “la décima en relación al son jarocho” (Ávila Landa, 2008:47-48). A pesar de que se ha visitado en varias ocasiones el fondo documental de la Unidad Regional de Acayucan, no se ha podido consultar dicho material ya que, a decir del personal de la institución, están perdidos o no catalogados.

III. Hacia la revitalización del son jarocho

desde Culturas Populares o el entonces Instituto Nacional Indigenista, talleres comunitarios de laudería en El Aguacate, Santa Rosa Loma Larga, Coacotla, Coatzacoalcos, Santiago Tuxtla, Tatahuicapan, Oluta y Tenochtitlan. Algunos de estos destacaron más que otros y se promovió el intercambio de experiencias y capacitación del manejo de aparatos eléctricos con el fin de uniformar la calidad y el acabado de las jaranas (Delgado Calderón, 1996:43).

Por tanto en las primeras etapas de la promoción institucional de la música de jaranas del sur de Veracruz se decidió que era importante formar talleres de laudería debido a la dificultad que existía para conseguir instrumentos. Aunque anteriormente era muy frecuente que cada músico fabricara su instrumento, después de esta época ya no volverá esta situación sino que en la actualidad hay un considerable número de lauderos profesionales especializados en la realización de instrumentos de cuerda de “son jarocho tradicional”, que en la mayoría de los casos son también músicos reconocidos y que combinan las dos actividades como forma de subsistencia. Se han creado distintos estilos individuales, se han perfeccionado técnicas y han aumentado las herramientas usadas en la construcción de los instrumentos.

La vertiente dedicada a la capacitación por parte de la Unidad Regional de Acayucan a finales de los años 80 y principio de la década de los años 90 estaba orientada, además de la construcción de instrumentos, hacia otros dos aspectos: la “reactivación de la copla entre los mayores y la capacitación de niños y jóvenes”. Delgado Calderón (1996:42) enumera los “talleres de copla” que tuvieron lugar en Soteapan, Sayula y Sabaneta. Se invitaron a participar como alumnos a integrantes de grupos campesinos e indígenas de los llanos y la sierra. El que fue director de la Unidad Regional afirma que estos talleres fueron impartidos por Guillermo Velázquez y Gilberto Gutiérrez, o por maestros de las propias comunidades (Delgado Calderón, 1996:42). El primero de ellos fue el desarrollado en 1989, en colaboración con las autoridades municipales, en Sabaneta –municipio de Hueyapan de Ocampo. En él se perseguía el objetivo de la realización de un Taller de Lingüística como parte del Proyecto “Activación lingüística del Idioma Popolucá” de la Unidad Regional Sur de Veracruz. A cargo de dicho Taller de Lingüística estuvieron los ciudadanos popolucas: Nicasio Arias Pascual, Amadeo Pascual Gutiérrez, y Leoncio Pascual Gutiérrez. Fruto del trabajo de este taller es la publicación *Cancionero Zoque-popolucá*, que supone la recopilación de 34 sones jarochos (Pascual Arias, 1991).

El Taller de Son Bilingüe se realizó en 1990 en San Pedro Soteapan por parte de la Unidad Regional de Acayucan en colaboración con el ayuntamiento y la Casa de Cultura de Soteapan, la Supervisión Escolar de Educación Indígena y el Albergue Escolar de Soteapan. Este taller se realizó ya dentro del programa “Arte popular; fandango y son en el

sur veracruzano”, coordinado por la antropóloga Reyna Hernández Rosario junto a personal administrativo de la unidad y promotores culturales de Culturas Populares. Sus instructores fueron Guillermo y Eleazar Velázquez y Gilberto Gutiérrez, que además de liderar el grupo Mono Blanco, también era en estos momentos trabajador del IVEC. Acudieron a este taller 40 jaraneros nativos de las comunidades de Santa Rosa Loma Larga, Sabaneta, el Aguacate, San Pedrito, Piedra Labrada y Soteapan; y de los pueblos nahuas de Pajapan y San Andrés Chamilpa (Hernández Rosario, 1991:4-8).

En 1991 se llevaron a cabo dos talleres: uno infantil y otro para adultos. El taller infantil se planeó con la intención de formar a los participantes en el fandango tradicional e inculcarles el amor a la naturaleza. El interés se puso en los niños con la intención de que éstos superaran la repetición de versos conocidos. Del 1 al 6 de julio de 1991 asistieron al taller 36 niños procedentes de la sierra de Santa Marta en su mayoría pero también de Veracruz, Boca de San Miguel –municipio de Tlacotalpan–, Otatitlán, Coatzacoalcos y Acayucan. El taller consistía en enseñar la música de jaranas, el baile sobre la tarima y la composición de versos. El taller de jaranas estaba a cargo de Octavio Vega; Ramón Gutiérrez al frente del de requinto; y el de composición de versos a cargo de Gilberto Gutiérrez. Apoyaron la coordinación de este evento el Centro Coordinador Indigenista, el Instituto Veracruzano de Cultura y la Casa de Cultura de Soteapan (Gutiérrez Silva, Hernández Rosario y Trolle Tadeo, 1993: s/p).

Los días 27 y 28 de octubre de 1991 tuvo lugar el segundo taller de composición de versos, ubicado en esta ocasión en Sayula de Alemán. Se reunieron jaraneros, en este caso, adultos y jóvenes. La experiencia fue coordinada por Gilberto Gutiérrez quien mostró, a los asistentes de la sierra y los llanos, los lineamientos de la composición musical. El trabajo de composición de versos de los talleres, tanto el elaborado por niños en Soteapan como el de los adultos en Sayula, fue recopilado en una publicación. Ésta, junto a otras anteriores de la Unidad, se consideró un importante instrumento de difusión y capacitación (Gutiérrez Silva, Hernández Rosario y Trolle Tadeo, 1993: s/p) a pesar de que dichas publicaciones han sido distribuidas parcamente y son de muy difícil acceso.

El primer taller infantil de versada citado aquí, realizado en Soteapan en 1991, formaba parte del segundo de los Campamentos Infantiles que se implementaron a lo largo de la década de los años 90. Éstos contaron con el apoyo de las instituciones públicas en lo que se ha calificado como “la época dorada” de la colaboración entre los recién estrenados promotores culturales del “son jarocho tradicional” y los organismos públicos. Los Campamentos Infantiles de Son Jarocho fueron siempre realizados en el sur de Veracruz y dirigidos a niños de regiones cercanas. Estos eventos configuraron un modelo de talleres

III. Hacia la revitalización del son jarocho

que perdura, con variantes, hasta la actualidad. Se apuesta en ellos por un formato de enseñanza más intenso que además incluye, como elemento primordial, la convivencia entre alumnos y maestros durante varios días.

En 1990 –junto a la antropóloga Reyna Hernández Rosario– Gilberto Gutiérrez estuvo a cargo del Primer Campamento Infantil de Son Jarocho en la comunidad de San Pedro Soteapan con el apoyo de la Unidad Regional de Culturas Populares del Sur de Veracruz y el desaparecido Instituto Nacional Indigenista (Gutiérrez Silva, 1997:57). En él se reunieron niños de la Sierra de Santa Marta –nahuas y popolucas–, algunos del Puerto de Veracruz, así como de El Hato, Otatitlán y Boca de San Miguel para estudiar en convivencia aspectos concernientes a la cultura del fandango. En 1997 se realiza la séptima edición del Campamento, organizado por las mismas instituciones y coordinado por las mismas personas. Según la antropóloga Reyna Hernández Rosario primero se desarrolló un taller en Soteapan en 1990 y luego en 1991 ese taller se convirtió en el I Campamento de Son Jarocho Infantil, en el que participaron 20 niños sobre todo indígenas y otros invitados del Puerto de Veracruz. La iniciativa fue propuesta por Gilberto Gutiérrez y Eduardo Hernández Cortés, entonces el director de la Unidad Regional.

Los Campamentos Infantiles de Son Jarocho llegaron a reunir hasta a 60 niños nahuas, popolucas y mestizos, aunque en alguna ocasión se integraron 20 niños chicanos de San Francisco. En 2 ocasiones el evento tuvo lugar en Soteapan – el primero de 1990 y otro en 1997– y 3 en Pajapan. En el segundo campamento realizado en Pajapan asistieron, además de niños indígenas, otros de zonas urbanas como Oteapan, Minatitlán y Cosoleacaque. Se llevaron a cabo también en Tebanca, Otatitlán y el décimo en San Juan Evangelista en el que participaron más de 80 niños, algunos repiten de otros años pero la mayoría participó por primera vez. Algunos alumnos de anteriores ediciones se convirtieron en instructores en años posteriores (Pulido Tejeda, 2000:16-18).

El campamento incluía talleres de zapateado, copla, jarana, arpa, dibujo y ecología. Las clases fueron impartidas por Gilberto Gutiérrez, Andrés y Octavio Vega, algunos jaraneros que se integraron al campamento e investigadores de la Unidad Regional. En todos estos talleres fue fundamental el apoyo del INI, que prestó las instalaciones de los albergues escolares y apoyó en el traslado de los niños (Delgado Calderón, 1996:42-43). Varios alumnos de estos campamentos, que posteriormente se convirtieron en instructores de los mismos, forman parte actualmente de grupos musicales reconocidos. Al menos 400 niños asistieron a los 7 primeros campamentos infantiles que se realizaron (Delgado Calderón, 1999:89). Al final de la década de los años 90 los Campamentos Infantiles desaparecieron,

pero el formato fue retomado en el siglo XXI como Seminario por Los Cojolites con el apoyo eventual del IVEC y Conaculta.

Juan Meléndez de la Cruz afirma que (2005:12) en la región sur –Istmo– del estado de Veracruz iniciaron talleres de zapateado y de jarana, aunque no se especifica en la fuente manejada dónde en particular. Algunas instituciones incorporaron a sus cursos y servicios este tipo de talleres. El trabajo de enseñanza que se estaba realizando se relacionó con otros similares que se implementaban en otros puntos del estado y pronto hubo también en la región del Istmo talleres de laudería y de composición de versos (Meléndez de la Cruz, 2005).

En Otatitlán a mediados de los años 90 existían talleres de jarana en la Casa de la Cultura. Primero fueron impartidos por los últimos músicos mayores de la población y estaban orientados hacia jóvenes, siguiendo la tendencia de formar un grupo con los integrantes del taller. También en estas fechas se realizó en la población un taller de laudería impartido por jóvenes lauderos de los Tuxtlas. De esta experiencia nació el taller de laudería de Otatitlán que perdura hasta la actualidad. En la segunda mitad de la década de los años 90 con un proyecto Pacmyc se consiguió parte de las herramientas, lo que consolidó la actividad de dicho taller.

En Playa Vicente comenzaron los primeros talleres en 1997 apoyados por el grupo Mono Blanco que aplicaba las técnicas de enseñanza y las prácticas que ya se habían desarrollado en otros lugares. Se llevaron a cabo talleres también en comunidades del municipio como Juan Enrico o Mazote –municipio de Isla–, orientados sobre todo a la población infantil. La migración hacia EEUU y la afiliación a iglesias protestantes son señaladas como causas de la falta de continuidad de estos primeros alumnos. A partir del año 2002 se realizaron talleres de forma más sistemática y liderados por músicos muy jóvenes, tanto de la población como de otras regiones, que apoyaban el trabajo que se llevaba a cabo en la cabecera municipal de Playa Vicente. En ésta nunca se contó con un espacio público para desarrollar esta actividad ya que la Casa de Cultura permaneció cerrada durante muchos años. Por eso los talleres tenían lugar en el domicilio privado de la familia que promovía la música de jaranas en esta localidad. A partir de la relación con el grupo Mono Blanco algunos miembros de la misma aprenden la construcción de instrumentos de manera informal. Los maestros de mayor edad de la región que conocían las técnicas estaban ya muy mayores en ese momento o se dedicaban de forma profesional a la laudería y no aceptaban aprendices con facilidad.

Recapitulando lo expuesto, es a partir de la década de los años 80 del siglo XX cuando el contexto y las normas en los procesos de la transmisión de conocimientos cambian

III. Hacia la revitalización del son jarocho

profundamente. El modo de aprendizaje se asemeja desde entonces al de la enseñanza formal, donde existe un maestro y alumnos, un horario y un espacio específicamente dedicado al estudio de la música, el baile y la versada. Tal y como se deduce de las páginas anteriores, y sobre todo en la primera década de la aparición de los talleres, los maestros eran foráneos que visitaban temporalmente determinadas comunidades. Por tanto existían posibilidades de que su manera de entender y explicar la música, los sones y el fandango fueran diferentes a cómo se habían entendido en esa región en particular.

La proliferación de este tipo de talleres –y otras prácticas– en los que se prescindió de un acercamiento profundo a las variantes estilísticas de los músicos locales es identificada en ocasiones por algunos informantes como una de las razones por las que el son y el fandango del sur de Veracruz en parte se han homogeneizado y simplificado. Por ejemplo en su diversidad melódico-armónica, en las afinaciones de los instrumentos, en sus pasos de zapateado y mudanzas o en los “fraseos” o desarrollos melódicos vocales. La enseñanza a través de talleres, los cuales tenían como objetivo formar “generaciones de relevo” que aseguraran la continuidad del ejercicio del son y el fandango, consiguió una renovada vitalidad para una forma particular de vivir esta tradición. En muchos fandangos y festivales de son jarocho actuales la asistencia de niños y jóvenes egresados de los talleres de son jarocho es sobresaliente (Ávila Landa, 2008:42). Esto ha sido así hasta el punto de que produjo una gran cantidad de jóvenes jaraneros a los que han responsabilizado de desplazar a los músicos mayores en los contextos festivos tanto por su destreza como por la velocidad en la ejecución de los instrumentos o del baile.

Actualmente existe una gran cantidad de talleres de son jarocho en el sur de Veracruz, sobre todo en las regiones de la Cuenca del Papaloapan, el Istmo y los Tuxtlas. Están dirigidos principalmente a gente joven y en ocasiones están amparados por las Casas de Cultura. Sin embargo en otras se desarrollan en casas privadas, centros culturales independientes o en plazas públicas. Son impartidos por personas de los mismos municipios o cercanos a ellos, que frecuentemente solo reciben una cooperación voluntaria por parte de los alumnos, es decir, son ofertados de forma prácticamente gratuita. La situación es bastante distinta en las capitales estatales, dentro y fuera de Veracruz, donde también existen numerosos de estos talleres donde se enseña a tocar, a cantar y a bailar. En las ciudades los espacios que acogen a estos talleres son en su mayoría centros culturales permanentes. Los talleristas son oriundos del sur de Veracruz –en el mejor de los casos– que se han trasladado a vivir a estas ciudades si se trata de talleres permanentes. También es frecuente la organización de cursos intensivos temporales impartidas por un maestro que viaja a la ciudad en cuestión durante unos días. Las clases tienen siempre un precio

establecido, que varía según la periodicidad o eventualidad del taller, el reconocimiento del músico en cuestión que los imparte o incluso la ciudad y su nivel adquisitivo.

En la actualidad hay un proceso de cuestionamiento profundo ante el fenómeno de expansión de los talleres desde el interior de los colectivos soneros. Por un lado se detecta que personas con escasa vinculación con la cultura y con la música de la región, es decir no legitimados por las comunidades, dan clases de jarana o zapateado. Esto ha detonado una reflexión acerca de las consecuencias que tuvo la primera fase del establecimiento de este medio de transmisión de conocimiento y la importancia de cómo y qué enseñar. Las opiniones son diversas y también las propuestas de revisión, que van desde empoderar a los músicos de edad avanzada que quedan en las comunidades para que ellos mismos den talleres, hasta crear una escuela formal de formadores que acredite a los talleristas para poder dar clase. De forma similar a otros asuntos relacionados con el son jarocho y el fandango, existe en éste diversidad de posturas y tensiones entre los que lideran el movimiento en las distintas regiones desde hace más de una década y las nuevas generaciones. Éstas, a pesar de no contar con la misma experiencia, en ocasiones sostienen posturas críticas hacia dinámicas establecidas que pretenden reformar.

En el caso de los campamentos sucede algo similar ya que no se ha roto con el primigenio modelo establecido en los años 90, pero se proponen revisiones al mismo. Ya no están dirigidos a niños sino más bien a jóvenes y a adultos interesados en el aprendizaje holístico de la cultura musical de la música de cuerdas y los demás elementos que la rodean: gastronomía, paisaje, actividades productivas...y sobre todo acentuando el interés en la convivencia y la capacidad de generar comunidad que ofrece la música. Como ya no se cuenta con el apoyo institucional con el que lo hicieron los Campamentos Infantiles, ahora los alumnos han de ser personas con capacidad económica para costearse varios días dedicados de forma exclusiva a esta experiencia de aprendizaje. Es una práctica frecuente que participen en estos talleres intensivos un grupo de alumnos “becados” de procedencia local. Los precios de costo son variados, así como los maestros o la infraestructura donde se desarrollan. Además del desarrollo de talleres, existen manuales de elaboración de versos y compilaciones de versada tradicional, de ejecución de instrumentos o de iniciación al zapateado.

III. 3 LAS POLÍTICAS CULTURALES ASOCIADAS AL SON JAROCHO: EL PAPEL DE LAS INSTITUCIONES

Un día descubrí que existía una madre que se llamaba Pacmyc y dije “¡De aquí soy!”

Entrevista julio 2014, Región Cuenca del Papaloapan

El resurgimiento que se vivía a mediados de la década de los años 90 alrededor del “son jarocho tradicional” en ese entonces (Delgado Calderón, 1996:41) era considerado, por un lado, resultado de una estrategia de trabajo y esfuerzo sostenido y sistemático de varios músicos; y por otro, de la intervención de determinadas instituciones. La figura de Arcadio Hidalgo y la proyección de Mono Blanco en los medios de comunicación—su presencia en los medios radiofónicos, la reproducción de sus producciones discográficas y sus presentaciones—, más que “renovar”, crearon el interés por lo que se llamó “son jarocho tradicional”. También fueron fundamentales en este proceso de promoción y difusión los Encuentros de Jaraneros de Tlacotalpan y su transmisión por Radio Educación, como ya se describió.

Las acciones de recuperación y creación de nuevos espacios para el son y el fandango ocurrieron en un contexto estructural más amplio que influyó en el desarrollo cultural del país. Es importante tener en cuenta que los años 80 del siglo XX, en particular los del sexenio 1982-1988, supusieron la emergencia en México de políticas públicas que pretendían responder a la crisis financiera, productiva, económica, política y social iniciada a finales del sexenio 1976-1982¹⁰³ (Aguilar Villanueva, 1996). Durante la gira proselitista rumbo a la presidencia de la república de Miguel de la Madrid Hurtado, entonces candidato del Partido Revolucionario Institucional, comienza a argumentarse un nuevo discurso estatal de intervención cultural. Se planteaba un quehacer no monopolista de parte del Estado, objetivo que llegó a alcanzar un grado sustantivo de concreción en el sexenio de 1988-1994 mediante el Pacmyc, diseñado por el antropólogo Guillermo Bonfil Batalla (Ávila Landa, 2008:44).

Este contexto histórico es a su vez el del inicio del desmantelamiento del Estado autoritario-corporativo mexicano emergido de la Revolución Mexicana (1910-1920). A partir de entonces transitó hacia la edificación de un estado de corte neoliberal, con el

¹⁰³ El sexenio de 1976-1982 corresponde al periodo presidencial de José López Portillo; y el posterior entre los años 1982-1988 al del presidente Miguel de la Madrid Hurtado. El último sexenio referido, 1988-1994 Carlos Salinas de Gortari ocupó el cargo presidencial. Todos estos presidentes mexicanos pertenecieron al Partido Revolucionario Institucional (PRI).

abandono de la vocación social del aparato estatal y la orientación liberal del mercado como ordenador del devenir social y económico-productivo. Todo este proceso político desencadena una serie de reformas, orientadas hacia el descentramiento del estado como agente hegemónico del desarrollo económico, político y social. Los movimientos sociales y el mayor peso de la sociedad civil en la esfera pública lucharon por contrarrestar en cierta medida la emergencia del neoliberalismo (Ávila Landa, 2008:49-50).

El servicio cultural estatal pasó de estar organizado prioritariamente a nivel federal, a descentralizarse durante los años 80 con la emergencia de institutos y secretarías culturales de las entidades federativas. Fue durante los años 90 cuando en el desarrollo cultural los ayuntamientos adquieren una participación relevante (Ávila Landa, 2008:151). En cuanto a la promoción y difusión del “son jarocho tradicional” y el fandango son fundamentales las acciones desarrolladas por dos instancias públicas. Por un lado la Unidad Regional de Acayucan, perteneciente a la Dirección General de Culturas Populares; y por otro lado, el Instituto Veracruzano de Cultura –IVEC. La Unidad Regional de Acayucan es la expresión institucional regional de la política cultural federal presente en la región sur de Veracruz desde su creación 1979. El IVEC depende del gobierno estatal y su actividad da cuenta del proceso de descentralización de la política cultural de finales de los años 80 del siglo XX, ya que se creó en 1987. Ambas instituciones, federal y estatal respectivamente, han compartido el interés por la promoción del desarrollo cultural-regional.

En 1978 la Dirección General de Arte Popular, dependiente de la Secretaría de Educación Pública, se convirtió en la Dirección General de Culturas Populares y quedó a cargo de Rodolfo Stavenhagen. Esto provocó la creación de un cuerpo legal, una institucionalidad y una estructura estatal que concebía las manifestaciones culturales populares y tradicionales como bien público y por tanto parte de la agenda de gobierno. Este planteamiento encontró eco en el discurso antropológico-político del momento que pugnaba por el reconocimiento de la diversidad e impulsaba la participación de los representantes de la pluralidad étnica y cultural nacional. Entre finales de los años 70 y principios de la década de los 80 el discurso antropológico jugó un papel significativo como recurso de la política cultural (Ávila Landa, 2008:45). Están muy ligados a esa visión los postulados sobre “lo propio y lo ajeno” y la teoría del “control cultural” de Guillermo Bonfil Batalla (1987b), que hacia fines de ese decenio se concretaría en proyectos, programas y políticas culturales específicas.

El objetivo que dio inicio a la Dirección General de Culturas Populares fue el incidir en el desarrollo de las culturas populares locales del país. La primera de sus unidades

III. Hacia la revitalización del son jarocho

regionales fue la de Acayucan¹⁰⁴. Inmediatamente antes de la creación de esta Unidad Regional del Sur de Veracruz, al mando de Rodolfo Stavenhagen¹⁰⁵, se puso en práctica el Programa de Capacitación de Técnicos Bilingües en Cultura Indígena. Su directora, Marina Anguiano afirmó (2014) que se escogió esta extensa denominación para no utilizar el concepto de promotores culturales, ya que así se había designado a los profesores bilingües del Instituto Nacional Indigenista. El objetivo principal del proyecto era capacitar a jóvenes indígenas, con nivel escolar de primaria concluida, como investigadores, conservadores y promotores de su cultura y lengua. A través del manejo de diversas técnicas de investigación, los estudiantes conocieron los elementos que constituían la realidad étnica y lingüística en su propia región intercultural. Este proyecto se situaba en la órbita de la revalorización cultural de los pueblos indígenas y el surgimiento del concepto mismo de culturas populares. Anguiano afirma que la Dirección de Culturas Populares absorbió a los 35 jóvenes capacitados¹⁰⁶ como personal propio y se creó la categoría de promotor cultural bilingüe. Para que los egresados tuvieran un lugar donde resolver sus dudas o planteamientos surge la necesidad de proporcionar una sede de la institución y es así como aparece la Unidad Regional de Culturas Populares en diciembre de 1978 en Acayucan.

¹⁰⁴ En el estado de Veracruz existen actualmente 3 Unidades Regionales de esta institución: la de Papanltla -aunque en 1980 se ubicaba en Chicontepec-, la de Xalapa desde 1986, y la de Acayucan.

¹⁰⁵ Stavenhagen se retiró muy pronto de la dirección pasando a la UNESCO en 1979. El antropólogo Leonel Durán le reemplazó (1978-1985) cuya política relacionada con los pueblos indígenas está marcada por el etnodesarrollo. De hecho fomentar y promover la cultura de los grupos indígenas era uno de los objetivos de la Dirección General de Culturas Populares entre 1979 y 1982. La investigación y documentación de la cultura de los pueblos indígenas se hacía con el fin de que los promotores culturales bilingües incidieran comunitariamente en la preservación y rescate de: la lengua, la memoria, el conocimiento, el territorio y la identidad étnica.

¹⁰⁶ A la convocatoria se presentaron 120 aspirantes de los cuales tenía que elegirse a 35 jóvenes. Se aplicó un examen de admisión que consistió en: dominio de la lengua materna y dominio del español. Se impartió antropología, historia, biología y lingüística. Se hizo una entrevista personal para conocer las aspiraciones del individuo y el conocimiento de su cultura así como el interés y la actitud ante la lengua y cultura indígena. Así como la facilidad de que trabajase en las comunidades y la posibilidad de que se dedicaran a tiempo completo. Durante los 8 meses y medio vivieron en Acayucan. Los 35 alumnos eran hablantes de 5 lenguas diferentes, fueron seleccionados: 10 hablantes de zoque-popoluca de Hueyapan de Ocampo y Soteapan, 2 mixe popoluca de Sayula, 13 nahua de Mecayapan, Pajapan, Cosoleacaque y Oteapan. Por otro lado 8 mixe de San Juan Guichicovi Oaxaca, y 2 chontales de Tabasco (Anguiano, 2014).

A partir de 1978 la Unidad Regional de Acayucan empieza a desarrollar su actividad de forma continuada en comunidades nahua y zoque-popoluca de la Sierra de Santa Marta. A propósito de la realización de talleres se ha mencionado el dedicado a la ejecución de jarana en 1979 como parte del programa de etnomusicología asesorado por el investigador Thomas Stanford. En 1980 en el Festival de Cultura Mixe de San Juan Guichicovi, Oaxaca, organizado por la Unidad Regional del Sur de Veracruz, se reporta la presencia de un grupo de son jarocho. En 1984 la Unidad Regional de Acayucan presenta el proyecto “Contenido y Secuencia programática del taller de jarana” con el fin de reactivar el taller de laudería instalado años atrás en la comunidad popoluca de Santa Rosa Loma Larga (Ávila Landa, 2008:155). Otra de sus actividades en estos primeros años, desde la fundación en 1978 hasta 1984, fue la realización de un registro del repertorio musical de grupos desde Tierra Blanca, Tlacotalpan, San Juan Evangelista, Hueyapan y Pajapan (Delgado Calderón, 1996:41).

Por tanto la Unidad Regional de Acayucan, desde su origen, intervino en la promoción y difusión del “son jarocho tradicional” mediante talleres de laudería, versificación, zapateado y ejecución musical. Delgado Calderón (1996:41), como director de la institución, ha declarado que esta hizo de caja de resonancia de las inquietudes de la zona planteadas por parte de estudiosos de música popular, autoridades comunitarias y músicos como Gilberto Gutiérrez y Juan Meléndez. La Unidad Regional de Acayucan de Culturas Populares participó en la organización de encuentros de jaraneros, festivales de cultura popular, campamentos-seminarios infantiles de aprendizaje de son y fandango, investigación, documentación y publicación bibliografía sobre cultura jarocho. Así mismo hizo labores de gestión interinstitucional a nivel local y regional y apoyó en logística en proyectos centrados en la cultura musical y festiva jarocho.

A partir de 1986 el quehacer de la Unidad Regional de Acayucan se planificó de forma más sistemática y se amplió la cobertura territorial y temática de sus acciones. Se elaboró un diagnóstico por subregiones¹⁰⁷ y se fijan 3 líneas de interés: memoria histórica, etnoconocimiento y arte popular. La planeación implicó la implementación de proyectos integrales. A mediados de los años 90 se buscaba fortalecer el etnodesarrollo y la autogestión a partir de la participación de la comunidad mediante la convocatoria del Pacmyc, en la línea de las nuevas estrategias institucionales de privilegiar las lógicas de los

¹⁰⁷ A mediados de 1993 aún no conseguía cubrir de forma equilibrada las 5 subregiones de su jurisdicción, de las cuales las menos atendidas fueron los Tuxtles y Uxpanapa, aunque hubo una mayor presencia en la Sierra de Santa Marta, el Corredor Industrial y Los Llanos (Ávila Landa, 2008:159).

III. Hacia la revitalización del son jarocho

municipios. Se consideran entonces a patronatos, comités, asociaciones civiles y otros grupos organizados relacionados con la medicina tradicional, el son jarocho, los museos comunitarios, la ecología o el desarrollo comunitario. La labor de la Unidad Regional de Acayucan pretendió asentarse en estos grupos y no en promotores asalariados como lo fue en su primera etapa, cuya falta de movilidad y de diversificación temática se identificaron como sus principales límites (Ávila Landa, 2008:157).

El Pacmyc, aplicado en la región desde 1990, es uno de los programas oficiales más importantes dedicado al desarrollo cultural y regional. Fue diseñado buscando la descentralización de las actividades culturales del gobierno federal¹⁰⁸ y la participación comunitaria. El recurso financiero emana de varias fuentes: a nivel federal –Conaculta, Fonca a través de Dirección General de Culturas Populares–, estatal, municipal y comunitario. Es una convocatoria anual que busca proyectos comunitarios autogestivos, cada proyecto es aprobado por un jurado cuya composición ha cambiado a lo largo del tiempo. Se crea el CACREP –Comisión de Planeación y Apoyo a la Creación Popular– en cada entidad, donde participan: creadores, organizaciones, académicos, investigadores, promotores independientes y representantes de instituciones culturales (Ávila Landa, 2008:159-163).

En 1989, su primer año de aplicación, la convocatoria de Pacmyc pasó desapercibida en la región. Sin embargo en 1990 se convirtió en una solución para las demandas de distintos colectivos de músicos y promotores gracias a una fuerte promoción del programa, sobre todo en la sierra de Santa Marta donde la Unidad tenía a sus promotores. En 1990 se presentaron un 21% del total de las propuestas dirigidas hacia la promoción del son jarocho. En años posteriores la demanda de los soneros¹⁰⁹ se estabilizó alrededor de en un

¹⁰⁸ El sustento teórico del programa quedó recogido en el Plan Nacional de Desarrollo (1989-1994), donde se incluyen como objetivos además del clásico “preservación del patrimonio...”, la “participación ciudadana y su representación plural en la administración pública”. Esta es la justificación para la aparición del Conaculta en 1988 que instrumentó dos modelos de desarrollo cultural que consideran la participación: el FONCA y el Pacmyc (Ávila Landa, 2008:162).

¹⁰⁹ La proporción en la demandad de propuestas relacionadas con el son jarocho continuó de forma similar -31% en 1993, 1994 y 1995; superando el 28% en 1996 y 1997-, incluso en ligero ascenso. A partir de 1995 hubo un sensible aumento en la demanda al programa Pacmyc explicada por la paulatina descentralización de la dictaminación y una mayor coordinación interinstitucional lo que derivó en 1997 en la conformación de la Comisión del CACREP (Delgado Calderón, 1999:87-91).

25% del total de los proyectos Pacmyc presentados a la Unidad (Delgado Calderón, 1999:85-86).

En 1991 la Unidad Regional, a cuyo cargo estaba Eduardo Hernández, diseñó el proyecto denominado “Arte Popular y Son jarocho” ya que desde la dirección general se apoyaban los planes integrales, interdisciplinarios y regionales. Quedó como responsable del mismo la antropóloga Reyna Hernández. El objetivo fue ofrecer una atención integral al son jarocho, de cobertura regional, sistematizando la demanda expresada en Pacmyc y con apoyos directos a aspectos que necesitaran desarrollo a corto y mediano plazo. En noviembre de 1991 toma la dirección de la Unidad Regional de Acayucan Alfredo Delgado Calderón y entre sus objetivos estaba dar continuidad al anterior proyecto. Las líneas principales de acción del mismo fueron la realización de encuentros de jaraneros, la capacitación, los talleres de laudería, los apoyos directos a los grupos, la promoción de centros culturales comunitarios y la difusión (Delgado Calderón, 1996:42-44).

Existe una evaluación del funcionamiento del programa Pacmyc a los 10 años de su ejecución elaborada por Alfredo Delgado Calderón (1999) en la que se destaca su evolución hacia la descentralización, la ampliación de la cobertura y de la participación. En los primeros años la dictaminación todavía se hacía centralmente y la difusión y promoción se concentraba en las áreas donde se contaba con promotores culturales, limitado en este caso a la Sierra de Santa Marta y a la región Istmo. Las líneas iniciales de acción fueron la recuperación de viejos grupos soneros, su reorganización y la apertura de espacios para su expresión. A partir de 1992 se realizan acciones encaminadas a ampliar la cobertura de la convocatoria¹¹⁰ consiguiendo un aumento de la demanda en un 50%.

A partir de los datos proporcionados por Alfredo Delgado en su evaluación a 10 años de vigencia del programa, es interesante también considerar su análisis acerca de las temáticas de los proyectos concedidos relacionados con el son jarocho y el fandango (1999:93). Entre las mismas destaca de forma sobresaliente la promoción de talleres de zapateado y jarana. En un segundo bloque se sitúan los talleres de laudería y los Encuentros de Jaraneros, quedando en números menores los apoyos a los centros culturales comunitarios y los apoyos a las mayordomías y fiestas comunitarias. Para 1998 se habla de la vitalidad del son jarocho con “150 grupos de son jarocho registrados, alrededor de 20 encuentros de jaraneros anuales, decenas de discos y casetes grabados, numerosos talleres

¹¹⁰ Se incluyeron 4 regiones más definidas por la Unidad -Cuenca del Coatzacoalcos, Cuenca del Papaloapan, los Tuxtlas y los Llanos- que se sumaron a las de la Sierra de Santa Marta y Corredor Industrial (Delgado Calderón, 1999:87).

III. Hacia la revitalización del son jarocho

comunitarios de zapateado y jarana, y cientos de fandangos en contextos ceremoniales en más de medio centenar de municipios” (Delgado Calderón, 1999:84).

A falta de una nueva evaluación del programa Pacmyc a partir del año 2000, se han solicitado a la instancia responsable para su análisis en esta investigación los últimos padrones de beneficiarios. Según la Dirección General de Culturas Populares, los listados disponibles para su consulta¹¹¹ son los correspondientes a los años 2010, 2011, 2012 y 2013. De los datos manejados pueden extraerse las siguientes aproximaciones: En el año 2010 tan solo 1 de los 15 proyectos concedidos por la Unidad Regional de Acayucan—no hay datos acerca del total de proyectos presentados— está dedicado directamente al son jarocho. En particular se trata de la realización del XIV Encuentro de Jaraneros de Chinameca. El 40% de los proyectos concedidos estuvieron dedicados a la promoción de la biodiversidad en distintos ámbitos, y el 20% al desarrollo de artesanías textiles. En las adjudicaciones del resto de unidades regionales del estado de Veracruz, no apareció ningún proyecto que en su título recogiera al son jarocho y al fandango, aunque sí otras músicas y danzas —huapango huasteco, música de banda, marimbas, danza de los Negros y otras.

Sin embargo en 2010 se concedieron 2 proyectos Pacmyc en el Distrito Federal relacionados con el tema. Uno de ellos titulado “El Fandango en el México Contemporáneo. Un recorrido por las regiones culturales donde el zapateado es música” y otro “Fandangueros”, donde en ambos presumiblemente se incluía al son jarocho. Además en este año también se apoya el “Centro Cultural La Pirámide, Festival Pira-fest”, un centro

¹¹¹ Dichos padrones están integrados por los proyectos Pacmyc concedidos en toda la república, en los que se recoge los siguientes datos acerca de los mismos: Estado al que pertenece el proyecto; Número de propuesta; Título del proyecto; Nombre del responsable; Financiamiento concedido. A partir de esta información se han extraído los datos de aquellos proyectos que se consideran relacionados con la difusión y promoción del son y el fandango jarocho. Para ello se han revisado los proyectos correspondientes no solo al estado de Veracruz, sino también a los de Oaxaca y Tabasco. Así mismo, de los más de 1000 proyectos concedidos en cada edición -1297 proyectos en 2010, 1164 en 2011, 1135 en 2012, y 1358 en 2013-, se ha hecho una búsqueda de términos -“jarocho” “jarana” “fandango”- con el objetivo de identificar en los títulos otros proyectos susceptibles de ser considerados para evaluar la presencia en la convocatoria de demandas relacionadas con el son jarocho y el fandango en estos años. A pesar de esto, los títulos de los proyectos en numerosas ocasiones adquieren un carácter evocador más que descriptivo y por ello no expresan de forma clara sus objetivos o áreas de interés. Sin embargo no ha sido posible conseguir para esta investigación una deseable memoria o resumen de los proyectos que permitiera ajustar con mayor precisión las ayudas concedidas por este programa, de forma directa o indirecta, tal y como lo hace Delgado Calderón en su informe 15 años antes.

cultural situado en la Ciudad de México donde al menos desde el año 2006 se incluyen talleres de jarana y zapateado jarocho. Por tanto en la convocatoria de 2010 disminuyen las concesiones a proyectos relacionados con el son y el fandango jarocho –6% del total–, que en el caso de la Unidad Regional de Acayucan había sido superior al 20% durante la primera década del programa. Aparecen otras temáticas sobresalientes como la promoción de la diversidad ecológica, orientada tanto a los cultivos, como a la medicina tradicional o al patrimonio natural. Además de las artesanías textiles, entre otras.

En el padrón de 2011¹¹² se han identificado 3 proyectos dedicados directamente a la promoción del son y el fandango jarocho –1 dedicado a un Encuentro de Jaraneros de San Miguel Temoloapan, Pajapan, y 2 al apoyo de grupos de jaraneros. Relacionados con el son jarocho de forma indirecta se identifican otros 2 dedicados a la promoción de la música tradicional del estado en general. En el estado de Veracruz siguen destacando las temáticas anteriormente señaladas de promoción de la biodiversidad y artesanías textiles, a las que se añaden otras manifestaciones musicales y dancísticas, así como proyectos dedicados a la actividad museística y la historia local.

Así mismo en el estado de Oaxaca se identificaron un total de 4 proyectos dedicados a la promoción del “fandango indígena”, al “son tradicional”, a la “jaranas” y a la “danza indoafromestiza”. Además en el estado de Quintana Roo se aprobó un proyecto titulado “Son jarocho, zapateado y algo más”.

En el caso del análisis de los títulos de los proyectos concedidos en el padrón de 2012 en el estado de Veracruz, no se ha podido identificar ni siquiera un solo proyecto que con seguridad estuviera dedicado a la promoción del son y el fandango jarocho. Tan solo consta uno dedicado a la implementación de laudería, pero no especifica que se construyan instrumentos de cuerda característicos del sur de Veracruz, y por tanto podría tratarse de un

¹¹² A partir del año 2011 en los padrones de beneficiarios ya no aparecen distinguidas las distintas Unidades Regionales de cada estado que conceden el proyecto. Por tanto tienen que tenerse en cuenta los proyectos adjudicados en todo el estado de Veracruz, 53 en total. El total de los proyectos identificados como relacionados con la música de jaranas y el fandango suponen el 8% de los concedidos en todo el estado de Veracruz. Pero con el fin de comparar estos datos con los de décadas anteriores, se ha hecho una estimación acerca de los proyectos que fueron asignados por cada unidad, que presumiblemente estuvieron equilibrados en número. Por ello, se estima que cada unidad concediera aproximadamente 17 proyectos, de los que los anteriores supondrían más del 20% si éstos hubieran sido concedidos en su totalidad por la Unidad Regional de Acayucan. Sin embargo esto no es probable, ya que sobre todo la Unidad Regional Xalapa suele incluir proyectos dedicados a la enseñanza de la música de jarana.

III. Hacia la revitalización del son jarocho

taller dedicado a instrumentos del son huasteco, por ejemplo. El resto de temáticas son similares a las descritas para la edición anual anterior, aunque en esta ocasión tienen mayor presencia los proyectos dedicados a otras manifestaciones musicales y dancísticas.

En el año 2013, del total de 48 proyectos aprobados por las 3 Unidades Regionales del estado de Veracruz, 9 de ellos estaban dedicados indirecta o directamente al son y al fandango jarocho. De ellos 4 estaban dedicados a la realización de un Encuentro de Jaraneros o a la presentación escénica del género. 3 de estos proyectos estuvieron dedicados a la construcción de instrumentos y 2 a la enseñanza de la música y el baile. Aunque posiblemente este año la demanda aumentó a la Unidad Regional de Acayucan en cuanto a proyectos dedicados al son y al fandango jarocho, es difícil comparar estos datos con los de la primera década del programa ya que no se conoce con certeza cuáles de estos fueron presentados a la Unidad Regional de Xalapa ni el contenido específico de los proyectos. En este año tan solo se identificaron en otros estados 2 proyectos dedicados a “jaranas” en el estado de México.

Sin embargo a la luz de los datos ofrecidos en estos padrones de beneficiarios Pacmyc puede afirmarse que la presencia de proyectos dedicados al “son jarocho tradicional” y al fandango ha disminuido sensiblemente con respecto a la primera década de vida del programa. Aunque continúa la demanda y concesión a la promoción de la música de cuerdas de la Costa Sur del Golfo de México, las temáticas se han ampliado tanto hacia otras músicas y danzas como a artesanías regionales y promoción de la biodiversidad. Pero además de eso es relevante observar que la mayoría de proyectos concedidos relacionados con el ejercicio de la música de cuerdas están dedicados a la realización de Encuentros de Jaraneros, la formación estable de grupos y la difusión del trabajo de los mismos a través de conciertos o presentaciones. De ello se desprende una importante presencia de actuaciones culturales que incluyen la escenificación y la comercialización. Así mismo siguen estando presentes los talleres de laudería y los dedicados a población general sobre la interpretación musical y dancística impartidos por músicos promotores. A partir del análisis somero de los últimos padrones de beneficiarios, así como de las temáticas de los proyectos concedidos en los últimos años es difícil valorar hasta qué punto se ha favorecido la presencia de esta música y su baile en las fiestas o en la cotidianidad.

En el proceso de revitalización y difusión vivido alrededor del “son jarocho tradicional” a partir de la década de los años 80 participaron también otras instituciones, organizaciones y autoridades. Tal fue el caso del Centro Coordinador Indigenista de Acayucan, que desde el inicio participó con apoyos directos o a través de los Fondos de

Cultura financiando proyectos de son jarocho en comunidades indígenas¹¹³. Pero también el Instituto Veracruzano de Cultura –IVEC–, directamente las través de las Casas de Cultura, entre las que destacan las de los municipios de Minatitlán, Oluta, San Andrés Tuxtla, Santiago Tuxtla, Las Choapas, Cosoleacaque y Jáltipan (1996:44-45).

El Instituto Veracruzano de Cultura fue creado en 1987 con los siguientes objetivos oficiales: investigar, rescatar y fomentar los elementos auténticos de la cultura popular, realizar programas de investigación y difusión de la cultura popular, capacitación de maestros y promotores culturales, crear Casas de Cultura y museos locales y regionales. La emergencia del IVEC es parte de la ola institucional de creación de instancias culturales en distintas entidades de la federación durante la segunda mitad de los años 80 del siglo XX. El proyecto inicial del Instituto consistió en la creación de nuevas Casas de Cultura y el fortalecimiento de las que ya funcionan. En 1992, cuando su primera directora Ida Rodríguez dejó el puesto, declaró que se habían instaurado más de 50 Casas de Cultura (Ávila Landa, 2008:171). Desde los orígenes del IVEC la promoción del “son jarocho tradicional” tuvo gran protagonismo, a través del cargo que ocupó Gilberto Gutiérrez hasta 1992 como Director del Departamento de Música Tradicional.

En 1989 el IVEC constituyó 5 unidades regionales para atender mejor sus Casas de Cultura, establecidas en su mayoría en entornos urbanos. En poblaciones indígenas tan solo existía Casa de Cultura en los municipios de San Pedro Sotepan y Oluta. También se impulsaron talleres de laudería en el sur del estado de Veracruz: en los Tuxtlas, Sotepan, Hueyapan de Ocampo, Oluta y el Puerto de Veracruz. La colaboración interinstitucional de la Dirección General de Culturas Populares y el IVEC dio como fruto la grabación de casetes y discos compactos, la celebración de fandangos y encuentros de jaraneros en otras poblaciones.

Desde su origen en 1987 el IVEC desarrolló distintos festivales culturales, se rescataron archivos municipales y se fomentó y difundió el trabajo artesanal. En 1992 cambió el director y Marcelo Ramírez estuvo al frente hasta 1993. En este segundo periodo, aunque el son jarocho mantuvo su presencia, dejó de estar enfáticamente apoyado por el instituto. Sin embargo se implementó un taller de laudería en el Puerto de Veracruz desarrollado por César Castro, antiguo miembro de Mono Blanco, se apoyó al grupo Son la

¹¹³ El Centro Coordinador Indigenista de Acayucan, en su convocatoria de Fondos de Cultura, hasta 1994 había apoyado 62 proyectos, 10 de ellos de apoyo directo al son jarocho y 5 de apoyo indirecto, lo cual representa el 24% de los proyectos culturales apoyados. Fueron beneficiadas 12 comunidades de 7 municipios (Delgado Calderón, 1999:44).

III. Hacia la revitalización del son jarocho

Plaga liderado también por este músico y al Campamento Infantil de Son Jarocho. Desde mediados de los años 90 se acentuó la consideración de que el son jarocho es una expresión relacionada con la cultura caribeña a través al programa Tercera Raíz de Conaculta, y el IVEC con el Festival Afrocaribeño desde 1994. Dicho programa es el marco institucional que ha estimulado el conocimiento y reconocimiento de la presencia cultural africana entre los mexicanos.

La tercera etapa del IVEC ocurre entre 1993 y 1998 con la dirección de Rafael Arias Hernández, periodo en el que se crearon nuevos espacios en Xalapa, Veracruz y Orizaba. Uno de estos fue el Patio Muñoz, en Xalapa¹¹⁴, donde en la segunda mitad de los años 90 se llevaron a cabo talleres de educación artística –entre otros, de zapateado, jarana y requinto aunque fueron los fandangos los que dieron su mayor actividad al lugar. En 1994 se celebró el 1er Festival Afrocaribeño y en el marco de este el Encuentro Iberoamericano de Decimistas que fue un impulso indirecto al Movimiento Jaranero. Este periodo, en el que aumentó el gasto en festivales, significó un retroceso en el programa de Casas de Cultura y la desaparición de su estructura de coordinación. En la administración de Rafael Arias el IVEC tuvo acciones juzgadas como negativas con respecto al desarrollo del son, en particular en cuanto a su intervención en el Encuentro de Jaraneros de Tlacotalpan. Se responsabiliza a su decisión el desplazamiento de los hasta entonces organizadores y la salida de Radio Educación como retransmisora del evento. En general en esta administración el son jarocho fue menos importante para el IVEC aunque se insertaron fandangos en el Festival Afrocaribeño. En el programa de este evento de 1997 se incluyó una conferencia de Pérez Montfort y una mesa redonda titulada “Los jóvenes en la tradición jarocho” (Ávila Landa, 2008:170-179).

En 1998 se creó el Consejo Nacional de la Cultura y las Artes –Conaculta– en la línea de la construcción de una política cultural federal específica con eje constitucional, la democratización del sector y la ampliación de márgenes de participación ciudadana¹¹⁵. A

¹¹⁴ Sobre los espacios del son y el fandango jarocho en Xalapa ver Martínez Cortes (2007) y Ávila Landa (2012).

¹¹⁵ Antes del Conaculta las gestiones culturales operaban orientadas hacia la contención de los efectos relacionados con la expansión del capitalismo, lo que explica la presencia de instituciones como la Dirección General de Culturas Populares y sus Unidades Regionales. Si los años 80 son los de instauración de Institutos culturales en los estados de la República, a finales de los 80 y principios de los 90 el Estado se plantea la política cultural en términos de racionalidad y eficiencia con la creación del Conaculta. La autonomía del campo cultural a nivel federal se consolidó en el

pesar de sus objetivos, surgió esta instancia con una normatividad imperfecta que creaba duplicación de funciones y conflictos interinstitucionales.

El reconocimiento y recuperación del son jarocho en las regiones del Sotavento de los estados de Oaxaca y Tabasco se intensificó hacia la segunda mitad de los años 90 (Ávila Landa, 2008:149). Al final del citado informe de evaluación de los primeros años del Pacmyc, Delgado Calderón (1999) apuntaba que era necesaria una estrategia que rebasara los límites estatales a la hora de definir la cobertura de acción del programa. Este objetivo se materializará durante el sexenio de 2000-2006 cuando la política cultural federal se articuló a partir del concepto de regiones culturales. En el año 2005 Conaculta funda la Dirección General de Vinculación Regional y esta la Dirección de Vinculación Regional que atenderá las regiones de la Huasteca, Sotavento, Usumacinta, Yoreme, Tierra Caliente e Istmo.

Aunque Ávila Landa (2008:141) afirma que en su trabajo se analizan los programas sustantivos del Conaculta durante 3 sexenios –1998/2000– lo cierto es que en su recopilación está ausente el Programa de Desarrollo Cultural del Sotavento. En 1999 se creó el Programa de Desarrollo Cultural de la Huasteca¹¹⁶ y en el año 2003 se crearon, siguiendo el modelo de la Huasteca, el Programa de Desarrollo Cultural del Sotavento¹¹⁷ y el de otras 5 regiones. A partir de esos años varios funcionarios de estas instancias culturales realizaron fuertes cuestionamientos a las labores de difusión cultural que, en las primeras décadas del siglo XX, habían protagonizado procesos considerados como perversos por haber destruido elementos esenciales de los acervos tradicionales con el fin de mercantilizar productos y al mismo tiempo construir identidades nacionales.

El trabajo en los distintos Programas de Desarrollo Cultural regionales pone en evidencia que los motivos del son mexicano actual, que conforman varios géneros

sexenio 1988-1994 ya que antes era accesorio del ámbito educativo, turístico o deportivo (Ávila Landa, 2008:113).

¹¹⁶ Al abrigo de este se creó el reconocido Festival de la Huasteca, en el norte del estado de Veracruz.

¹¹⁷ Según Ávila Landa (2008:276) el Programa de Desarrollo Cultural del Sotavento oficialmente surge el 6 de septiembre de 2001 al firmarse el Convenio de Cooperación e Intercambio entre el Conaculta, el IVEC, la Secretaría de Cultura, Recreación y Deporte de Tabasco y el Instituto Oaxaqueño de las Culturas. El Programa atiende un total de 95 municipios; 55 de Veracruz, 38 de Oaxaca y 2 de Tabasco. Al respecto Rubí Oseguera tuvo la oportunidad de participar en las mesas de trabajo que con el fin de delimitar el área cultural Sotavento fueron celebradas en Tlacotalpan para integrar el Programa de Desarrollo Cultural del Sotavento.

III. Hacia la revitalización del son jarocho

regionales dispersos por el país, derivan todos de los llamado “sones de la tierra” de finales del periodo colonial (García de León, 2010). Por tanto existe aún un substrato cultural compartido en muchas regiones de México que se materializa en un repertorio compartido. Basándose en estas ideas la Dirección General de Vinculación Regional organiza un encuentro entre músicos tradicionales de distintas regiones del país, que fue el germen del festival Son Raíz, que nace en 2005 en la Ciudad de México. Uno de los objetivos fundamentales perseguidos era la difusión de las músicas regionales mexicanas por parte de músicos oriundos de cada región, y no versiones de los repertorios tradicionales por intérpretes de los años 70 del siglo XX.

A lo largo de las ediciones del festival Son Raíz, se probaron varios formatos, intentando superar el modelo articulado en torno al escenario (Sevilla Villalobos, 2009). Buscando recrear la experiencia comunitaria que ofrecen las músicas populares, un año se colocaron en Arcelia Guerrero 3 tarimas en sendas esquinas. Alrededor de cada una de ellas se situaron los músicos y bailadores de los tres géneros musicales regionales diferentes: jarocho, huasteco y calentano. Desde su inicio en el años 2001, el Programa de Desarrollo Cultural del Sotavento realizó distintas acciones, entre las que los Festivales Culturales del Sotavento, el Programa de Capacitación Cultural Musical y de Promoción Cultural, los concursos de fotografía de la región y diversos encuentros entre músicos y promotores de la región. Así mismo es destacable la labor del programa en la edición de discos, libros y videos¹¹⁸.

Así mismo desde el año 2008 se implementó la Convocatoria Estímulos a Proyectos Culturales. A través de la solicitud a la Dirección General de Culturas Populares, se han obtenido los datos¹¹⁹ acerca de los proyectos asignados por la convocatoria bianual del

¹¹⁸ Destacan los libros Fandango, el ritual del mundo jarocho a través de los siglos y El Canto de la Memoria, cincuenta años de versada en el sur de Veracruz; Recetario Sotaventino del Plátano Macho, Manual de Zapateado Jarocho -libro y video, Manual de Ejecución de la Guitarra de Son - libro y disco-, y el documental el video El Fandango Jarocho. Así mismo los discos Sones Indígenas del Sotavento; Los Ramírez, son de Sotapan; Jaraneros de Guichicovi; El sotavento tabasqueño, una tradición que vuelve; Jaraneros y decimistas de Oaxaca; Cal y Canto; Pascuas y justicias; los discos conmemorativos del primer y segundo Festival Cultural del Sotavento; y en coordinación con los Programas de Desarrollo Cultural de la Huasteca y de Tierra Caliente el CD Sones Compartidos. <http://programasotavento.blogspot.mx/2009/08/el-programa.html> (consulta 31/05/2016)

¹¹⁹ En dicha información, en formato de actas de adjudicación, se encuentran los siguientes datos: Número de proyectos presentados; Número de proyectos adjudicados; Categoría en la que se

Programa de Desarrollo Cultural del Sotavento en sus ediciones de 2008, 2010, 2012 y 2015.

En el año 2008 se concedieron 11 proyectos de un total de un total de 56 propuestas. Entre ellos 3, estaban relacionados con la promoción del son y el fandango jarocho –el 27% del total–, uno de ellos en la categoría de “Música tradicional y popular”, y 2 en “Baile tradicional y popular”. El primero de ellos consistía en la implementación de un taller de laudería en los Tuxtlas y los dos siguientes en la realización de fandangos y talleres de enseñanza. En la convocatoria de 2010 se presentaron un total de 77 propuestas de las que fueron seleccionadas 12. De entre estos 3 estaban relacionados con el ejercicio de la música de cuerdas en la región –el 25% del total. En particular 2 a la promoción de contextos festivos como el fandango o la Rama, y otro dedicado a la adquisición de instrumentos. En el acta de adjudicación de 2012 está omitido el dato del número de proyectos que se presentaron, aunque fueron adjudicados un total de 12. De entre éstos, 3 estaban relacionados con la promoción y difusión de la música de jaranas del Sotavento. En la categoría de “Manufacturas artesanales” se colaboró con un taller de laudería, y en “Baile tradicional y popular” se concedió 1 proyecto de implementación de fandangos. Por último en la categoría de “Difusión” se colaboró en la edición de un libro sobre las Pascuas tuxtlecas.

En la convocatoria de 2015 se presentaron 60 proyectos de los que se adjudicaron 22. De entre ellos 5 han sido identificados como de promoción del son y el fandango jarocho –22% del total–: en la categoría de “Música tradicional y popular” un proyecto dedicado a la enseñanza del violín tuxtleco, en la de “Difusión del Patrimonio Cultural” 2 libros con temáticas de las fiestas y músicas en la región, y por último en la categoría de “Equipamiento” la promoción indirecta en dos proyectos: uno dedicado al apoyo de una mayordomía en la zona popoluca de Sotapan y otro de trabajo infantil en el que se incluye la enseñanza musical y festiva del fandango.

La gran cantidad de productos en los que ha participado el Programa de Desarrollo Cultural del Sotavento, que han difundido a la música de cuerdas de la Costa Sur del Golfo de México –como producciones discográficas, audiovisuales y bibliográficas relacionadas con el son y el fandango jarocho– hace por sí sola necesaria la consideración de este programa como uno de los más relevantes para la promoción y difusión del “son jarocho tradicional” en los últimos 15 años. Pero además en su convocatoria Estímulos a Proyectos

inscriben según la convocatoria del programa; Estado al que pertenecen; Título del proyecto, responsable; y Cantidad monetaria del estímulo otorgado.

III. Hacia la revitalización del son jarocho

de Desarrollo Cultural hay una presencia constante de alrededor del 25% de proyectos concedidos relacionados con la música y el baile de tarima. Sin embargo la naturaleza de dichos proyectos ofrecen una mayor variabilidad que los adjudicados por Pacmy abarcando no solo festivales y talleres, sino también edición de libros o equipamientos de fiestas tradicionales.

Para cumplir el objetivo del análisis de las políticas culturales en relación con el son y el fandango jarocho al menos habría que incluir otras dos convocatorias fundamentales en el estado de Veracruz así como a nivel federal. Una de ellas es el PECDA-Veracruz y el otro el FONCA en su programa de apoyo a Músicos Tradicionales. Sin embargo esa información no ha podido conseguirse en esta investigación y queda pendiente de futuras incursiones en el tema.

Para recapitular lo expuesto en estas páginas es útil traer a colación el comentario de Juan Meléndez de la Cruz, uno de los actores protagonistas de los primeros años, en cuanto a la relación de las agrupaciones musicales con las instituciones públicas. Según él su grupo en un principio estableció relación con Mono Blanco, y enseguida con el ayuntamiento y la Casa de Cultura de su localidad –Minatitlán– y otras asociaciones culturales. Más adelante entraron en contacto con la Unidad Regional de Acayucan de Culturas Populares y después consiguieron apoyo de la Secretaría de Educación Pública. Continuaron sus relaciones con los grupos Siquisiri de Tlacotalpan, Guillermo Velázquez y Los Leones de la Sierra de Xichú, Guanajuato, entre otros (Meléndez de la Cruz, 2005). Esta enumeración de los contactos del grupo Tacoteno puede servir a modo de ejemplo acerca de cómo pequeños grupos de músicos y promotores ubicados en distintas poblaciones de la Costa Sur del Golfo de México, toman como modelo las acciones del grupo Mono Blanco en sus primeros años de existencia. A partir de entonces comenzaron también sus relaciones con distintas instancias públicas tanto a nivel estatal como federal.

Por tanto en la promoción del “son jarocho tradicional” han intervenido instituciones oficiales de cultura, tanto federales –ISSTE, SEP, Dirección General de Culturas Populares, Conaculta –como estatales– IVEC, Universidad Veracruzana, Acción social del gobierno del estado de Veracruz– y municipales. Autores como Ávila Landa manifiestan en el 2008 que el auge de la cultura popular en Veracruz y de la manifestación musical y festiva jarocho tiene como base las interrelaciones entre la comunidad fandanguera, la Unidad Regional de Acayucan de Culturas Populares y el IVEC, y Conaculta. Se han expuesto algunos ejemplos de la participación de músicos, versadores y promotores en departamentos de cultura a nivel estatal y municipal y/o directores de Casas de Cultura. En el desarrollo del son y del Movimiento Jaranero el programa Pacmyc ha jugado un papel

relevante en materia de desarrollo cultural en los niveles local y regional¹²⁰. A pesar de que las experiencias de los actores con las dinámicas y políticas públicas son desiguales y no carentes de conflictos y problemáticas, el auge actual no puede explicarse sin esta relación entre los agentes civiles del Movimiento Jaranero y las instituciones públicas y sus programas. Pero al mismo tiempo esta relación no agota la explicación. Prueba de ello es que, según informantes, a partir del año 2000 se vive una “sequía de apoyo institucional” mientras que el auge del género musical y la fiesta no ha decaído. Al valioso análisis de la incidencia de las políticas culturales, es necesario añadir el de los nuevos valores con los que se ha cargado el género y la fiesta relacionados con la transformación potencial o catártica que es actuada primordialmente en la fiesta del fandango y que tiene variables resultados.

En una entrevista realizada a Gilberto Gutiérrez en el año 2002 éste evaluaba según su punto de vista la situación en aquellos años. Se manifestaba optimista pero al mismo tiempo detectando una situación caótica. A propósito de la fiesta anual de Tlacotalpan comentaba que “hacen falta 10 tarimas porque no puede haber 500 músicos y 2 tarimas”. Según él lo ideal serían 50 músicos y la mitad cuando se haga más tarde. Identificaba una nueva situación creada a partir del surgimiento de un espacio de discusión donde se comparten conceptos debido a la gran cantidad de jóvenes – y de diferente extracto social y de formación– que participan. Menciona la importancia de compartir el lenguaje musical formal, lo cual es valorado como “un fuerte desarrollo musical” (Meléndez, 2004).

Sin embargo otras voces evalúan de forma distinta la situación alrededor del son y el fandango jarocho:

¹²⁰ Sin embargo en su trabajo no se considera la desigual atención de las distintas regiones para valorar la influencia de las instituciones culturales y el Pacmyc. ¿Qué pasa en los Tuxtlas? ¿Y en las zonas de los Llanos o Cuenca del Papaloapan? En segundo lugar, aunque su tesis acota el amplio periodo cronológico que abarca desde 1979 a 2006, el análisis de las políticas culturales se queda en 1998 tanto para la acción del IVEC como del Pacmyc y la Unidad Regional de Acayucan. Con respecto al Pacmyc, el autor aclara que es temporal, solo 1 año, con recursos limitados, hasta 35000 pesos –aunque en la actualidad se otorga hasta 50.000 pesos- y no se pueden entregar consecutivamente. Esto fomenta acciones puntuales y no genera procesos o transformaciones a largo plazo y no está considerada esta cuestión en el análisis sobre el impacto de las políticas culturales en el desarrollo del son jarocho y el fandango. Tampoco aparece analizado el Programa de Desarrollo Cultural del Sotavento, que únicamente se menciona, otro programa de gran incidencia en el caso.

III. Hacia la revitalización del son jarocho

El son hoy, que tal parece que la parte urbana está ganando la batalla a esa parte donde el son demoró por muchos años que es la comunidad. La comunidad está quedando huérfana de soneros y de sones. Y es el medio urbano en donde ahora abundan los soneros, abundan, y entonces el trabajo ahora encaminado es hacer que ese medio rural, los viejos, los ancianos, ayuden a los niños para que sean la simiente que germine para el sonero del futuro. Pero donde no sea yo o el músico de la ciudad quien le vaya a enseñar como los talleres que se daban en otros lugares [...] Entonces lo que nosotros intentamos es que sea el viejo de la comunidad el maestro, el transmisor de sus conocimientos a los niños, nada más y somos solamente vehículo para que eso sea posible. Esa es nuestra lucha.

Andrés Moreno Nájera (Palafox Méndez y Castro García, 2009)

Caso curioso sin duda, producto de este fenómeno de “identidad repentina”, y digno de una investigación antropológica más amplia, es esta expansión de la comunidad fandanguera, que hoy rebasa sus fronteras regionales y crece en ciudades en donde antes no existía, mientras que desaparece silenciosamente en muchos de los pueblos de donde es originaria. [...] Pero si analizamos con más detalle el mapa original de la tradición fandanguera, que no se ubica en las ciudades sino en los pueblos campesinos del Sotavento rural, el panorama que nos encontramos es muy diferente: comunidades enteras divididas por las religiones, la pobreza y la migración, y enajenadas por las nuevas músicas y formas de hacer la fiesta impuestas desde afuera. Hoy para los grandes festejos, bodas, quince años o fiestas patronales, se contratan conjuntos musicales que llegan a los pueblos cargados de enormes equipos, bocinas y formas de hacer ruido.

Guadarrama Olivera (2009)

El Movimiento Jaranero en ocasiones se ha considerado un exitoso movimiento de rescate o de revitalización de una expresión cultural. Sin embargo al mismo tiempo ha recibido fuertes críticas –algunas no muy bien fundamentadas¹²¹–, que sostienen que los

¹²¹ La crítica presente en el texto de Parra Muñoz (2006) está poco fundada y carga acusaciones muy graves. En ella no se profundiza en temas tan relevantes como la comercialización y la profesionalización del son, que empezó en lo que el Movimiento Jaranero llamó la “comercialización del son” pero que no ha terminado hasta la actualidad. Los “conciertos-fandango” que aparecen mencionados, aunque no con este nombre, son para esta investigación un nuevo modelo interesante, eminentemente urbano. La crítica a lo que ha sido el Movimiento Jaranero en estos 30 años podría profundizarse mucho más en cuanto a la homogenización musical y dancística. Este tipo de juicios es de hecho formulado desde dentro del movimiento por nuevas

líderes del Movimiento Jaranero, más que rescatar, han transformado muchos conceptos acerca de la tradición popular y sus variantes y han impuesto entre sus seguidores lo que según su criterio consideran como tradicional, lo cual es muy parcial (Parra Muñoz, 2006). En la misma línea, algunos protagonistas piensan que el denominado Movimiento Jaranero nunca existió ya que “no se rescató nada sino que se sacó el son del rancho a la ciudad, sacó a algunos músicos mayores de las comunidades” y además “no hay una línea definida de trabajo o ideológica, menos aún compartida entre todos. No hay un objetivo ni un fin compartido”. Incluso se ha acusado a algunos músicos de usar estas prácticas para justificarse y lograr un reconocimiento personal e individual. La difusión del género musical a nivel nacional e internacional y la gran cantidad de talleres implementados ha provocado desarrollar la enseñanza del baile y la música en un nivel superficial y el fomento de la competitividad entre los músicos, alumnos y maestros. En muchos sentidos se piensa que se ha descontrolado excesivamente la situación actual por la competencia surgida entre los propios músicos representantes de este movimiento, que contradice el discurso que identifica el ejercicio de esta música con la hermandad y la comunión. Cada uno de los músicos reconocidos y representantes ha buscado un camino de exploración musical, fusionando con otras tradiciones caribeñas o latinoamericanas, incluso de otros continentes.

Es enriquecedor acerca de este tipo de posturas el cuestionamiento de un entorno excesivamente autocomplaciente creado alrededor del Movimiento Jaranero. Así mismo la idea central de que, a pesar de que se ha defendido como un fenómeno de “rescate”, más bien se ha creado una variante nueva legitimada como tradicional. Esto es definitivamente independiente al valor social del movimiento en sí, a la materialización en el mismo de valores sociales. Como consecuencia de lo anterior, esta afirmación no invalida en lo más mínimo el trabajo tenaz de muchos colectivos en sus lugares de residencia en el Sur de Veracruz que, ante una situación económica y social muy deprimida y con un alto grado de violencia y de crimen organizado, luchan por otro modelo de vida y por ofrecer otras oportunidades a la población más joven a través del ejercicio de la cultura popular y la música.

generaciones muy activas, que así mismo toman parte en el asunto de la denominación del género musical y utilizan ahora otras denominaciones como “música de cuerdas” o “música de jaranas” en vez de “son jarocho”. Haciéndose eco de estas revisiones, estos términos son usados así mismo en estas páginas.

III. 4 EL PAPEL DE LOS MEDIOS DE COMUNICACIÓN DE MASAS

Si bien en esta investigación no se ha llevado un trabajo de campo exhaustivo en estos medios, quedaría incompleta si al menos no se reseñara de forma aproximada el papel, actual y en su pasado reciente, que han jugado y juegan los medios de comunicación en la difusión y mantenimiento de un movimiento de auge y expansión como el que es protagonista de estas páginas. Desde los inicios de las prácticas de puesta en valor y revitalización de la música de jaranas en el sur de Veracruz, los medios de comunicación de masas han tenido un papel relevante. En páginas anteriores han aparecido mencionados espacios en la prensa escrita, radiofónicos y, en menos ocasiones, espacios televisivos ocupados por músicos y promotores desde los cuales difundían sus trabajos. La mayoría de estos medios fueron de cobertura local, regional y en algunos casos, estatal. Los ejemplos de presencia en medios de alcance nacional, aunque también se han dado a través sobre todo de radiodifusoras públicas, son los menos frecuentes.

Diego López narra en el documental *Tlacotalpan, 30 años de Encuentro* como el programa de radio “Viva la Cuenca” comenzó a retransmitirse en 1985. Iniciaba Guillermo Cházaro Lagos declamando una décima, práctica que tuvo una gran relevancia para la difusión de esta forma estrófica en la región. Todavía en la actualidad el grupo Siquisiri es reconocido por su labor en este programa de radio sabatino que, en opinión de algunos informantes, “funcionó como catalizador para que los viejos y los jóvenes se sintieran de nuevo identificados con el son jarocho”. Es calificado así por promotores de distintas regiones, tanto dentro de la amplia Cuenca del Papaloapan como en los Tuxtlas. Hubo así mismo otros espacios radiofónicos en otras localidades, como el caso de Playa Vicente, donde Arturo Barradas tenía a finales de los años 80 un espacio de una hora diaria durante 2 años, una plataforma fundamental para consolidar su proyecto de enseñanza y difusión del género y su fiesta. En ese programa participaron eventualmente los músicos mayores de los alrededores y también se reproducían los primeros discos de Mono Blanco.

Daniela Meléndez Fuentes estudió (2005) los programas de alcance regional emitidos desde el sur de Veracruz en la década de los 90. En su trabajo reseñó programas como el ya mencionado “Viva la Cuenca” de Cosamaloapan y a cargo de Diego López Vergara. Pero también “Ecos de Sotavento”, después titulado “Pá su mecha”, que nació en 1992 en el Puerto de Veracruz y fue dirigido por Gilberto Gutiérrez la mayor parte del tiempo de su emisión. Así mismo existieron otros como “Que resuene la tarima, realizado en Minatitlán desde 1987 por Juan Meléndez de la Cruz; “Un ratito de son”, emitido desde San Andrés Tuxtla y a cargo de Andrés Moreno Nájera a partir del año 2000; y por último “Encuentro de Jaraneros”, realizado en la ciudad de Xalapa por Rafael Figueroa Hernández con inicio

en el año 2000. A lo largo del trabajo de campo de esta investigación se ha tenido constancia de que también existió otro programa de radio dirigido por Zenén Zeferino y emitido en la radio estatal de Veracruz durante 3 años. Llamado “Sonoro Sueño”, este programa cultural que recibió el Premio Nacional de Radio Cultural en 2007.

En el caso de la región del Istmo, desde la primera y la segunda década de la promoción del “son jarocho tradicional”, varios promotores culturales estaban relacionados profesionalmente con los medios de comunicación escrita y radiada. Meléndez de la Cruz (2005) afirma que desde los inicios se trabajó en esta región la difusión en los medios ya que desde 1981 hasta 1993 realizaron programas en la radio local en los que informaban y difundían puntualmente todas las actividades desarrolladas, entrevistaban a personajes y reproducían los trabajos discográficos de los grupos que participaban en los eventos en Minatitlán. La labor radiofónica se complementó con el trabajo en la prensa escrita ya que, de 1984 a 1992, publicaron en la prensa local y regional principalmente, cerca de 200 artículos relativos a la tradición jarocho. Publicaron en 6 periódicos regionales, en varios de la capital del estado y en una revista internacional (Meléndez de la Cruz, 2005).

Es paradigmático el suplemento cultural editado para el *Diario el Istmo* titulado “El Istmo en la Cultura” editado en la ciudad de Coatzacoalcos, que fue premiado por el Premio Nacional de Periodismo en 1987 en la rama de Difusión Cultural. Elaborado por un equipo de personas dirigidas por Agustín del Moral, se encontraban Ricardo Perry y Juan Meléndez, personas protagonistas de la difusión y promoción del son y el fandango jarocho en el sur del estado en estos años. De los 5 ejemplares que se enviaron al jurado para cumplir con la convocatoria del concurso, 2 estuvieron dedicados al son jarocho (Meléndez de la Cruz, 2005). A raíz del premio nacional, los miembros del equipo del “Istmo en la Cultura” comienzan a trabajar en periódicos y revistas de tiraje nacional en los departamentos culturales realizando trabajos desde la ciudad de Minatitlán sobre la región. Entre estos medios puede citarse a La Jornada o Tierra Adentro, la revista de Conaculta.

La Unidad Regional de Acayucan de Culturas Populares también fue consciente desde sus inicios de la importancia de la difusión de sus prácticas. La transmisión en radio y prensa de los eventos fue una constante, de la que además se llevó una recopilación sistemática, hoy parte de los archivos documentales de la Unidad. También se han difundido crónicas, libros y reportajes sobre aspectos culturales de la región. Así mismo se han editado materiales de apoyo, como carteles, diplomas y trípticos, así como los trabajos producidos en los talleres, como cancioneros bilingües o trilingües, compilaciones y folletos (Delgado Calderón, 1996:44). A pesar de esta preocupación por estar presentes en los medios y por producir documentos que sirvan para la enseñanza o difusión del género

III. Hacia la revitalización del son jarocho

en sus distintas vertientes, lo cierto es que la distribución de estos materiales es muy limitada y de compleja consulta.

De emisión nacional destacan los programas emitidos desde Radio Educación, de la Secretaría de Educación Pública. Entre ellos, la serie “Postales Tlacotalpeñas” compuesta por 10 programas dedicados a la historia, la cultura, las costumbres, las tradiciones, los versos, los cantares, la economía y la organización social del municipio del sureste del estado de Veracruz, Tlacotalpan. Así mismo, con la participación de Ricardo Pérez Montfort y Graciela Ramírez, destaca la serie “Cantares de la tierra y sones jarochos”. Compuesta también por 10 programas, la serie hace una descripción de la fiesta tlacotalpeña de la Virgen de la Candelaria y del Encuentro de Jaraneros con la participación de decimistas y versadores. Junto a estas, la serie “Sones y soneros”, compuesta por 11 programas dedicados al son, principalmente el jarocho y los soneros que los interpretan. En la sinopsis de esta serie se afirma que es una música profana y festiva típicamente mestiza que está ligada al baile, pero no a la danza ritual indígena, sino al baile social.

Pero de entre todas las series de programas de Radio Educación dedicadas específicamente al son jarocho destaca “Encuentro con el son”. Compuesta por 25 programas, tenía la pretensión de ser una crónica de la historia del son jarocho a 25 años del Encuentro de Jaraneros con entrevistas y música recopiladas durante esta celebración en Tlacotalpan. Además de estas antologías específicamente dedicadas al género y principalmente a la fiesta de Tlacotalpan, también puede citarse otras en la que la música de cuerdas del sur de Veracruz comparte el espacio radiofónico con otros géneros, como “Crónicas del fandango”, “Jarana, verso y tablado”, “Fiesta tlacotalpeña”, “El Chahuiztle”, “El trovo y la versada”, “La clave del sabor”, “Del Ártico a la Antártida”, “Sonidos del desván” o “La clave del sabor”.

En el Instituto Mexicano de la Radio –IMER– también se ha hecho programas específicos sobre el son en la Costa Sur del Golfo de México: “Influencias en el son jarocho”; “Sones raros viejos y antiguos” o “El son jarocho”, de 3 partes. Así mismo Radio UNAM también ha elaborado algunos programas específicos sobre son jarocho dentro de la mítica serie Folclor Mexicano, dirigida por Raul Hellmer y emitidos en 1963. El programa número 18 de esta serie se llamó “Desarrollo del Son Jarocho”; el número 44 “Música de la costa de Veracruz”, el número 45 “Recorrido por el río Papaloapan y la costa sur de Veracruz”; y el número 47 “Viaje por el río Papaloapan”. Por tanto la radio ha jugado un papel fundamental en la difusión de la música de jaranas del sur de Veracruz. Aunque en la actualidad el único programa activo, de alcance nacional, en el que el son del sur de

Veracruz goza de un espacio junto a otras músicas populares mexicanas es “Son y tradición” emitido por el Instituto Mexicano de la Radio.

De forma contraria a lo ocurrido en otros periodos históricos, lejos de contar con el apoyo oficial y mayoritario de los medios de comunicación de masas, los protagonistas se han apropiado de algunos de los mismos para configurar plataformas de visibilidad relacionales que les han permitido superar cuestiones de distancia territorial. A través de vías de comunicación independientes y gracias a avances tecnológicos se ha conseguido un alto grado de autorepresentación audiovisual en la red de Internet que se comparte y difunde de forma abierta y gratuita. La presencia en radio y televisión del son jarocho es en la actualidad residual y minoritaria. Se limita a apariciones puntuales tanto en emisoras nacionales como estatales y esta situación, según la percepción de los informantes de este trabajado, ha empeorado en los últimos años. El caso de la televisión es aún más marginal ya que se restringe a la emisión de programas documentales sobre algún grupo en particular –caso de Los Cojolites por ejemplo– o un tema en particular –como “El fandango popoluca”– emitido en las mayores ocasiones por televisoras de alcance estatal y en canales de corte cultural o educativo. Esta situación se contradice de alguna manera con el gran número de documentales que se han producido en los últimos años (Castro García y Palafox Méndez, 2005 y 2009; Cruz y Flores Farfán, 2009; Huidobro Goya, 1996; Ascona Mora, 2010; Quevedo, Cruz Castellanos y Flores, 2013; Son Altepee y Manovuelta Films, s/f) los cuales en muchas ocasiones son de difícil acceso y distribución. Son contadas las ocasiones en las que el “son jarocho tradicional” aparece en los canales mayoritarios y públicos. Suele consistir en la participación de los grupos profesionales de mayor éxito en algún acontecimiento de alcance nacional o internacional –Los Vega tocando en una gala de premios musicales, los Cojolites en la Ceremonia de Inauguración de los Juegos Centroamericanos. El único programa de televisión del que se tiene noticia donde la música de cuerdas de Veracruz tiene un lugar predominante, aunque compartiendo protagonismo con otras músicas veracruzanas, es el conducido por Ramón Gutiérrez *Idioma sin olvido* emitido en Radio Televisión de Veracruz.

Después de la Época de Oro del Cine Mexicano, en la década de los años 40 y 50 del siglo XX, el son del sur de Veracruz nunca más tuvo un protagonismo tal en la gran pantalla. Sin embargo se han interpretado como música de fondo “sones jarochos tradicionales” en los últimos años como el caso de la película *Frida* – año 2002, dirigida por Julie Taymor– con una participación en su banda sonora del grupo Los Cojolites.

Sin embargo en los últimos años la red de Internet se ha convertido en el medio de comunicación por excelencia para los distintos grupos y aficionados a este género musical

III. Hacia la revitalización del son jarocho

y su fiesta. Se usa para establecer comunicación entre colectivos radicados en espacios territoriales alejados pero también vecinos, y conseguir así difundir localmente, pero también internacionalmente, sus distintas actividades. Es decir se ha convertido en una plataforma formada por una extensa red de personas que comparten intereses en la difusión y promoción independiente de Encuentros de Jaraneros, fandangos, talleres y conciertos. Pero también presentaciones de discos, libros, documentales, programas de radio independientes, venta de instrumentos, fundas para los mismos, zapatos y otros accesorios.

Existen entre algunos promotores firmes posicionamientos en contra de hacer de la actividad cultural una empresa con el fin de mantener la promoción cultural como una actividad independiente y apegada a los intereses sociales. Sin embargo esta línea de creación de “empresas culturales” está fuertemente fomentada tanto desde las instituciones públicas como desde las opciones individuales o colectivas de la sociedad civil. Así mismo la profesionalización completa de los músicos se califica como un objetivo no cumplido (Meléndez de la Cruz, 2005) del Movimiento Jaranero haciendo alusión a remuneraciones que obligan a realizar de forma paralela otra actividad, que frecuentemente es la construcción de instrumentos, la enseñanza del ejercicio musical o dancístico o el desempeño en instituciones públicas culturales.

La red de Internet funciona en la actualidad no solamente como un portal de difusión de las distintas actividades desarrolladas por individuos y colectividades. Gracias a ella se han constituido, con distintos grados de orientación comercial, formal e informalmente foros de discusión y debate acerca de temas polémicos para los aficionados. En ellos participan personajes reconocidos o anónimos y sirven para efectuar llamamientos solidarios ante situaciones adversas personales y/o profesionales. Las redes sociales son por excelencia el medio web escogido para soportar estas tramas virtuales de personas, basadas en principio en relaciones personales que crecen tras encuentros físicos. Entre las distintas redes sociales destaca Facebook, en general una de las plataformas más populares en la república mexicana. Dentro de esta opción web se crean, además de redes individuales de contactos, grupos específicos que restringen sus intereses a un tema en particular –la versada, un festival anual, un taller permanente– o un territorio en particular – fandangos en el sur de Veracruz, actividades en Guadalajara– La pertenencia a dichos grupos no es siempre abierta a todo el público sino seleccionada por los administradores del grupo.

Además de las redes sociales es importante reseñar aquí la relevancia de la autorepresentación audiovisual en Internet a través de los canales de Youtube. Los diferentes grupos y colectivos, pero también a manera individual los protagonistas de este movimiento, “cuelgan” para su difusión abierta distintos materiales audiovisuales. La

amplia gama de éstos incluye documentales con aspiraciones profesionales, que suponen posicionamientos políticos o artísticos sobre debates vigentes. Así mismo trabajos de documentación de fiestas u otros elementos culturales de las distintas regiones donde está presente la música de jaranas de la Costa Sur del Golfo de México. Pero también pueden encontrarse numerosos videos con intenciones pedagógicas como apoyos explicativos a talleres de ejecución musical, de baile o canto. Están presentes los videos en formato de videoclip musical de grupos profesionales o intervenciones en directo de estos mismos. Por último también pueden encontrarse videos de menor calidad y registrados de forma casera – en teléfonos celulares o videocámaras domésticas– en casi todos los modelos anunciados anteriormente y “subidos” a la red de forma individual. La fuerte cultura audiovisual que caracteriza el desarrollo de medios de comunicación de las últimas décadas está presente en un fenómeno de auge y expansión como el que se vive en la actualidad. Aunque se usan también otros formatos virtuales como páginas web o blogspot, la relación de presencia de colectivos “soneros”, “jaraneros” o “jarochos” es mucho menor que los descritos para los casos de Facebook y Youtube.

A pesar de que la modernidad, sus avances y embates, no han afectado de la misma forma a las tan dispares regiones donde se expande este fenómeno, puede afirmarse que el uso de Internet se ha propagado tanto en ciudades como en con cabeceras municipales, y con pérdida de intensidad gradual a medida que las comunidades se internan en las serranía o están aisladas de las cabeceras. La red de Internet ha supuesto una auténtica revolución en el uso independiente que se ha hecho de la misma como medio de comunicación de masas. Así mismo en la forma en la que su uso se ha extendido en la población más joven pero también de mediana edad. En general puede afirmarse que la generalización del uso de la red de Internet, más aun recientemente con su incorporación a los equipos celulares o móviles, ha permitido el establecimiento y mantenimiento de distintos tipos de relaciones – comerciales, amistosas, de intereses compartidos– entre personas que habitan lugares muy distanciados pero que comparten algunos intereses.

La red de Internet se está convirtiendo, por su importancia actualmente, en un campo de trabajo autorizado y defendido por profesionales de las ciencias sociales actuales y entre ellos por antropólogos y etnólogos. Ese no ha sido el caso de esta investigación ya que no se han analizado las relaciones establecidas por este medio, las representaciones visuales y audiovisuales, ni las abundantes manifestaciones textuales que existen. Sin embargo ha sido una herramienta fundamental para el desarrollo del trabajo de campo ya que ha fungido como uno de los “porteros” más relevantes para conocer los eventos que tienen lugar así como un espacio para participar o profundizar en las expresiones acerca de temas polémicos o de debate actual.

III. Hacia la revitalización del son jarocho

El acercamiento a los primeros 30 años del movimiento de revitalización del son jarocho y el fandango permite una contextualización de la historia más reciente de las transformaciones acaecidas en las prácticas de la música de jaranas. Profundizar en sus antecedentes implica tomar en cuenta el contexto político social mexicano en la década de los años 60, pero también de otros países de Latinoamérica, así como las directrices de las entonces jóvenes instituciones culturales del país. A partir de los años 80 del siglo XX se gestan las estrategias de difusión y promoción, que continúan vigentes hoy día aunque con variantes. Han sido descritas con el fin de conseguir una comprensión profunda de las revisiones de las que son objeto hoy día. Promovidas por varias agrupaciones musicales pioneras, entre las que destaca ineludiblemente Mono Blanco, se conformaron distintas acciones de una forma no planeada sistemáticamente pero que se convertirán en modelos reproducidos en poblaciones de regiones dispares. Así surgieron nuevos contextos de ejecución como los Encuentros de Jaraneros y las presentaciones de los grupos. Las agrupaciones del llamado “son blanco” ya habían grabado fonogramas en la primera mitad del siglo, sin embargo en esta ocasión se reivindica con las mismas un nuevo estilo musical y la promoción de otros valores.

La profesionalización de los músicos y la comercialización de los productos derivados de su actividad creativa se inician en esta otra vertiente musical del “son jarocho tradicional”, que tímidamente se inserta en el mercado. Así mismo desde los primeros años se racionaliza el interés en la promoción de la vertiente festiva, el fandango, sustentado en el enunciado de su importancia como contexto comunitario. Los vínculos de colaboración establecidos por parte de integrantes de estas agrupaciones con instituciones y funcionarios públicos dedicados al ámbito cultural lograron que durante los años 90 se implementaran varios proyectos a medio plazo que contribuyeron a la expansión de talleres de formación de construcción de instrumentos y enseñanza de las expresiones artísticas relacionadas. En esta etapa destacan la Unidad Regional de Culturas Populares de Acayucan de ámbito federal y el Instituto Veracruzano de Cultura de alcance estatal. Comienzan los talleres itinerantes por las comunidades del sur de Veracruz, culminados con fandangos didácticos, los campamentos intensivos de enseñanza, los programas radiofónicos dedicados a la divulgación de los eventos más populares y los conciertos profesionales. En cuanto a las publicaciones tanto bibliográficas como fonográficas destaca el Programa de Desarrollo Cultural del Sotavento, que continúa siendo en la actualidad un referente en cuanto a las convocatorias de proyectos culturales. Así mismo se crea una incipiente escena musical para esta nueva vertiente estilística en ciudades como la Ciudad de México y Xalapa.

Al finalizar el siglo XX se detecta una sensible reducción en los presupuestos públicos destinados a la promoción cultural, lo cual obligará a los colectivos soneros a implementar

estrategias de financiamiento y comercialización que les permitan dar continuidad a sus proyectos. Este panorama permite adentrarse, ahora sí, en los resultados del análisis fruto del trabajo de campo de esta investigación. Lograr así la comprensión de las distintas dinámicas que coexisten en la actualidad alrededor de la música de cuerdas, en ocasiones contradictorias, o bien desarrollándose según intereses dispares y finalmente con resultados heterogéneos si se atiende al uso social de la música de cuerdas en la región y no al desarrollo de una escena musical para el “son jarocho tradicional”.

IV.

LAS ACTUACIONES CULTURALES: FANDANGOS, FESTIVALES Y CONCIERTOS EN LA ACTUALIDAD

La propuesta teórico metodológica de este trabajo para abordar el estudio del son y el fandango jarocho en la actualidad es prestar atención a las categorías de los propios actores en la definición de los significados de los distintos eventos enunciados como unidades de observación: ya sea fiesta, ritual, afición, goce estético, resistencia cultural...; adentrarse en la función cumplida en cada uno de ellos –construcción de identidades, búsqueda de experiencias comunitarias en la modernidad fragmentada, perpetuación social del grupo– y descubrir los distintos discursos que legitiman las actuaciones culturales. La descripción densa de los mismos, el significado de sus símbolos y la interpretación de las funciones sociales que cumplen se hace eco de la línea más consolidada en el estudio de eventos públicos o las ceremonias. Pero la propuesta es combinar este enfoque con una atención a la praxis analizando los elementos performativos definidos por Alexander (2005), ya que la atención a la práctica que propone este autor permite relacionar en las actuaciones culturales la agencia individual de los protagonistas con la estructura social. Así mismo se ocupa de la posibilidad de alcanzar la efectividad ritual, el éxito de la acción performativa, que en sus términos se logra gracias a la fusión de los elementos que la componen.

En las siguientes páginas se presenta un análisis de los principales contextos y procesos performativos en torno a la práctica del son y el fandango jarocho que se han encontrado a lo largo del trabajo de campo atendiendo en ellos a estos elementos. Esto permite una reflexión posterior acerca del fenómeno actual de auge y revitalización a partir de este enfoque: qué es lo que se expande y que sin embargo está en franca decadencia, qué sistemas de representación se actúan en los distintos eventos, consecuencias o transformaciones simbólicas y de significados en los objetos celebrados –consecuencias formales en los códigos expresivos–, transformaciones en los sujetos celebrantes.

Este capítulo por tanto recoge la descripción de la situación actual del fenómeno social alrededor de este género musical y su fiesta, experimentada a través del trabajo de campo de esta investigación. La información y los datos que se ofrecen a continuación son fruto, en su gran mayoría, de la observación directa y/o los testimonios de protagonistas. Por eso

no se pretende configurar un retrato exacto y riguroso de la realidad, sino recoger la perspectiva de algunos de sus actores e interpretación de la investigadora misma, fruto de la sistematización de la observación, la aplicación de otras técnicas de registro y el manejo de algunas teorías.

En el capítulo I de este trabajo existe una definición más profunda y detallada de los aspectos de una performance cultural según la propuesta teórico-metodológica presentada. Sin embargo, con el objetivo de traerlos a colación y proporcionar herramientas que ayuden a la comprensión del análisis elaborado en las páginas que siguen, se proporciona a continuación un breve resumen de los mismos:

Tabla 1. Elementos de la performance cultural

1. Guiones culturales	Sistema de representaciones colectivas, significados de trasfondo actuados.
2. Actores	Personas que ponen en práctica estas representaciones.
3. Audiencia	Personas que decodifican lo que los actores han codificado.
4. Medios de producción simbólica	Cosas mundanas materiales sobre las que hacer proyecciones y expresar los contenidos simbólicos –vestimenta, un lugar físico, medios para transmitir su actuación a la audiencia.
5. Puesta en escena	Secuencia temporal de la actuación coreografiada espacialmente y con exigencias artísticas.
6. Poder social	Contexto que afecta directamente al proceso de la actuación. Políticas públicas y relaciones de poder al interior de las colectividades.

En el primer apartado se ofrece una descripción de los guiones culturales o el conjunto de representaciones simbólicas compartidas. En este caso se han definido dos grandes matrices: la primera de ellas está formada por el complejo cosmogónico y de creencias mesoamericanas en las variables presentes en la macro región Costa Sur del Golfo de México. Éstas se caracterizan por un sustrato formado a partir de las cosmovisiones de los pueblos originarios que viven actualmente en la zona. A éstas se suman los modelos impuestos por el catolicismo desde los tiempos de la colonia de la Nueva España y elementos aportados por los esclavos de origen africano, en otro nivel en los procesos de intercambio y mestizaje cultural debido a su situación de dominación institucionalizada. Por último también se han dado aportaciones culturales más recientes por parte de grupos procedentes de Europa que se asentaron en diferentes lugares de la vasta región.

IV. Las actuaciones culturales: fandangos, festivales y conciertos

El segundo gran guión actuado en las performances culturales es de más reciente creación. Está relacionado con la construcción de identidades en la postmodernidad dentro de un contexto de estados nación aceptados e incluso definidos teóricamente como multiculturales. En este marco se desarrollan, también con variantes, discursos que se construyen alrededor de tópicos como el rescate cultural, la identidad local como un valor social y la comunidad. Esta última idealizada como contexto de solidaridad y participación de la que pueden extraerse bienes sociales como la igualdad, el respeto por el medio ambiente o la integración social.

En relación directa con las cosmovisiones, aunque no coincidente de forma precisa, se describen las poblaciones y las regiones en las que se ha realizado la etnografía –según fueron definidas en el capítulo II. La atención a estos dos aspectos de carácter territorial y cultural desvela importantes claves relacionadas con los tipos de eventos analizados: los fandangos, los festivales y los conciertos. Se trata de variables que, al cruzarse con otras como los repertorios musicales o los motivos de celebración, contribuyen a conocer con más detalle la situación actual alrededor del son y el fandango jarocho. También permite cuestionar asunciones ampliamente aceptadas como la validez de los conceptos “fandangos urbanos” o “fandangos rurales”, nociones que establecen una relación directa entre el tipo de eventos y el entorno geográfico donde se desarrollan. Al mismo tiempo esta información acerca del trabajo de campo proporciona al lector los datos suficientes para valorar si puede aceptarse la pretensión panorámica de este trabajo. En consecuencia, si la muestra escogida puede ser considerada como representativa de la macro región Costa sur del Golfo con sus distintas regiones, así como de otros lugares externos a la misma pero relevantes para el fenómeno actual de auge alrededor del son y el fandango jarocho dentro de las fronteras mexicanas.

Pero ¿quiénes y por qué protagonizan todos estos eventos y actuaciones culturales? La narración acerca de los perfiles de los protagonistas –centrado en los músicos, versadores y bailadores–, sus motivaciones y los valores asociados a su participación, pretende proporcionar una imagen de los principales actores –individuales o colectivos– de este movimiento. Sin embargo músicos, bailadores y cantadores no son los únicos participantes que lo integran ya que, aunque no estén implicados directamente en el ejercicio de los códigos expresivos o artísticos, hay otros actores que hacen posible estas actuaciones culturales: promotores culturales, funcionarios públicos, pero también cocineras, especialistas religiosos o mayordomos entre otros.

Los actores codifican los guiones culturales para que sean recibidos por una audiencia y ésta a su vez, lejos de tener un papel pasivo, expresa respuestas y juicios ante las actuaciones. La escucha y observación de los asistentes, la comensalidad, las relaciones y

los procesos comunicativos que se dan en los espacios sociales que se crean, provocan transformaciones en los individuos que asisten a estas actuaciones culturales. Por eso la atención a las audiencias es fundamental en este análisis: se trata de las personas para las que en última instancia se realiza la puesta en escena.

Para lograr dicha puesta en escena son necesarios un conjunto de elementos materiales que han de prepararse y dominarse con antelación; que posibilitan el desarrollo de los códigos expresivos y de los procesos de comunicación. Estos medios de producción simbólica varían de unas actuaciones a otras y su distribución y control contribuye a definir las relaciones entre los actores y las audiencias. Así mismo están directamente relacionados con los guiones culturales ya que con su ayuda pueden transmitirse los significados deseados que a su vez definen los públicos a los que están dirigidas las actuaciones. Componen este conjunto de elementos instrumentos musicales y atuendos, pero también sistemas de amplificación del sonido o iluminación, estrados y asientos, alimentos, bebidas, útiles de cocina... Podría pensarse que es la complejidad en los medios de producción simbólica lo que se reduce considerablemente en los fandangos celebrados fuera de la macro región Costa Sur. En éstos los motivos de celebración pueden no conmemorar nada, existen por tanto una menor cantidad de símbolos y en muchos casos menores audiencias y número de actores. De hecho una de las diferencias sustanciales podría ser el carácter público muchos de los eventos que tienen lugar en el amplio territorio considerado como originario de esta tradición, en contraste con el carácter privado de la mayoría de los fandangos que tienen lugar en fuera de la Costa Sur del Golfo. Por tanto la asistencia de espectadores sería mayor en estos últimos que en los celebrados fuera de ella. La reflexión acerca de este tipo de cuestiones justifica el análisis que se presenta a continuación.

Gracias a los compendios de objetos materiales los actores pueden representar ante sus audiencias la secuencia pautada de códigos expresivos que supone la puesta en escena. Para ello siguen un conjunto de normas o prescripciones, con distintos grados de flexibilidad y variantes, pero conocidas por los participantes. Se refieren y comparan aspectos considerados de gran relevancia en todos los eventos—fandangos, festivales y conciertos—como son los aspectos musicales formales relacionados con los repertorios o los “sones”, con la lírica o la “versada” y el baile o “zapateado”. Repertorios musicales, cancioneros, mudanzas y zapateados son orquestados por convenciones compartidas tanto por actores como por audiencias, pero a su vez, por personas que dirigen las puestas en escena. Son las que poseen un mayor conocimiento de los códigos expresivos y en ocasiones desarrollan dicha responsabilidad a lo largo de toda la actuación pero en otros alternan su rol con distintos participantes.

IV. Las actuaciones culturales: fandangos, festivales y conciertos

Sin embargo en un fenómeno de revitalización de una expresión cultural de estas características no intervienen exclusivamente los portadores de la cultura, es decir, las personas que crean y recrean una tradición o acervo cultural –ya les sea “regalada”, “reemplazada” o “relegada” (Barahona Landoño, 2013:322). Sino que las relaciones de estos individuos con las instituciones públicas –o en palabras de Ávila Landa (2008) las interfaces socioestatales– proporcionan importantes datos para comprender de forma amplia el fenómeno, de la misma forma que sucedió en otros periodos de su historia. Al incluir estas relaciones se superan los análisis de las performances culturales basadas exclusivamente en los elementos formales de sus contextos de ejecución y se relacionan éstos con los espacios donde se ejerce el poder social institucionalizado. Pero si se entiende el concepto de poder social en un sentido más amplio, éste es practicado además en las relaciones de poder entre los participantes, ya que existen distintos roles que pueden desarrollarse por los actores en estas actuaciones culturales. La edad, experiencia y competencia de los músicos y bailadores, pero también su procedencia y el linaje legitiman estos ejercicios de poder. Así mismo el desarrollo de la profesionalidad, los reconocimientos públicos, así como las relaciones sociales que definen gran parte del capital social son otros factores que influyen en gran medida en estas relaciones de poder.

Los trabajos clásicos etnográficos, desarrollados durante largo tiempo bajo la denominación de “estudios de comunidad” suponen estudios en profundidad de poblaciones de tamaños reducidos y abarcables por el solitario investigador y sus técnicas de investigación cualitativa. Del mismo modo varias investigaciones académicas sobre el son jarocho en la última década se han planteado desde esta perspectiva, centrando sus áreas de interés en determinadas comunidades, cabeceras municipales o ciudades (Gottfried, 2005; Ortiz López, 2009; Balcomb, 2012; Hernández Palacio y Obrador Cuesta, 2011; Figueroa Hernández, 2014). Sin embargo esta investigación tuvo desde su diseño una pretensión panorámica que probablemente suponga al mismo tiempo su debilidad y su fortaleza.

Es decir, entre los objetivos, se planteó proporcionar una visión panorámica del fenómeno que abarcara las principales áreas de influencia y expansión del género musicalailable y su fiesta. Estas zonas se convirtieron en los lugares donde se desarrolló el trabajo de campo con sus labores de observación directa, registro y realización de entrevistas formales e informales. Debido a la expansión territorial de las prácticas asociadas a este género musical, además de la macro región Costa Sur del Golfo, se incorporaron otras poblaciones localizadas fuera de la misma. Es importante aclarar que no se ha perseguido en esta investigación cubrir la totalidad de eventos donde el son y el fandango son protagonistas, ni dentro de la macro región sotaventina ni fuera de ella. Sino que se

pretende, a través de la selección de una amplia muestra, alcanzar cierta representatividad de cada una de las regiones que componen la histórica macro región del Sotavento.

La muestra de casos que se analiza de forma conjunta en las páginas siguientes fue seleccionada, en primera instancia, a partir del criterio de la popularidad de los eventos. Es decir, se eligieron los más conocidos en los que participan grandes audiencias y un gran número de actores. Sin embargo con posterioridad se revelaron áreas culturales que no contaban con eventos populares y que, por tanto, quedaban invisibilizadas en el análisis. Por eso, y con intención expresa de incluirlas, se seleccionaron actuaciones culturales que tuvieran lugar en las mismas para conseguir que todas las regiones quedaran representadas. Así mismo aparecieron motivos de celebración que durante el diseño de la investigación no habían sido contemplados, principalmente los relacionados con rituales religiosos. Con el objetivo de dejar constancia de la diversidad interna de los contextos festivos, de las variedades estilísticas y de los repertorios asociados a prácticas que han quedado opacadas en el fenómeno de auge de esta música, se procedió también a su inclusión de los mismos. De cada una las áreas culturales definidas e incluso de cada una de las poblaciones donde se trabajó, podría hacerse un trabajo en profundidad que aportaría distintas visiones al fenómeno en general.

IV. 1 GUIONES CULTURALES

El objetivo de este apartado es distinguir los distintos guiones culturales que se actúan en las performances analizadas. Han sido divididos en 2 grandes grupos o matrices con sus variantes: los “tradicionales”, procedentes de la formación histórica de la cultura regional del sur de Veracruz a largo plazo; y los “postmodernos” relacionados con el rescate y fortalecimiento identitario. Las variantes de uno y otro no pueden ubicarse de forma antagónica ni estanca. Sus contenidos no están articulados en torno a conceptos contrarios ni se han construido socialmente de forma aislada uno del otro. Tampoco pueden considerarse únicos de determinadas zonas geográficamente ya que no se identifican de forma directa y precisa con los ámbitos rurales y urbanos respectivamente; ni tampoco su vigencia puede identificarse como “dentro de la Costa Sur” para el primero y “fuera de ella” el segundo. Aunque en principio puede considerarse que “los tradicionales” tienen su origen en las zonas rurales y “los postmodernos” en las urbanas, ambos están relacionados en sus procesos de construcción social y existen fuertes relaciones entre ellos en la actualidad. Destaca la idealización por parte del guión “postmoderno” del “tradicional”, pero además en ocasiones conviven y permean uno en el otro. Pero más allá de esto, el guión cultural denominado aquí como “postmoderno” está vigente con fuerza –aunque no

IV. Las actuaciones culturales: fandangos, festivales y conciertos

de forma equilibrada en las 5 regiones ni en los 3 tipos de asentamiento definidos en el capítulo II– en lo que en este trabajo se llama la Costa Sur del Golfo gracias a más de 3 décadas de estrategias de promoción, llamado por sus propios protagonistas el “trabajo comunitario”.

A pesar de estos matices la variable geográfica, tanto en su vertiente de región cultural como en la referente a los tipos de asentamientos, ofrece datos relevantes en cuanto a las variantes de las 2 grandes matrices de guiones culturales. Pueden identificarse variantes del “guión tradicional” en cada una de las 5 regiones en las que se ha dividido la macro-región Costa Sur, derivadas de las cosmovisiones decantadas a lo largo de varios siglos. Así mismo la segunda gran matriz de guiones culturales denominada como “postmoderno” emana en principio, no ya de entornos urbanos, sino de las grandes urbes que se ubican fuera de la macro-región Cosa Sur. Sin embargo, desde hace décadas, variantes del mismo se actúan en eventos que tienen lugar en todas las regiones culturales, y sobre todo en las cabeceras municipales de las mismas. Por eso conviven geográficamente variantes de los 2 grandes guiones culturales, el “tradicional” y el “posmoderno”. De forma similar Ávila Landa (2008:53) escribió en su trabajo acerca de las vertientes comunitaria-tradicional y urbana-global del son jarocho en la actualidad¹²².

Relacionado con los distintos guiones culturales actuados, es fundamental atender a los motivos de celebración de los eventos, muy diversos sobre todo en los fandangos aunque también en los festivales, y en menor medida en los conciertos. Se han probado algunas clasificaciones de las actuaciones culturales en base a las motivaciones de conmemoración debido a la convicción de que en ellas existen claves importantes acerca de los sistemas de representaciones compartidas, así como de las funciones sociales cumplidas en los eventos. Sin embargo estas clasificaciones no están exentas de problemas y finalmente implican decisiones arbitrarias, como todas las tipologías.

¹²² La vertiente comunitaria tradicional está caracterizada por conservar el sentido comunitario de las prácticas de son y fandango en los niveles local y regional. La lógica sociocultural de ésta obedece a la reproducción cíclica de ritos, fiestas y eventos comunitarios. De otro lado, existe una vertiente urbana-global de la práctica fandanguera que se distingue por su voluntad de incorporarse a los circuitos globales a partir de enfatizar la vigencia de su cualidad histórica, tradicional y popular. Además, esta vertiente, floreciente en el medio urbano, recurre a tecnologías de registro y de comunicación para potenciar los alcances del son y el fandango fuera de su territorio original. Su ampliación territorial está también en conexión con el fenómeno mundial de la migración (Ávila Landa, 2008:53).

IV. 1. 1 REPRESENTACIONES COLECTIVAS Y CONTEXTOS FESTIVOS

En este capítulo se manejan conceptos de representaciones simbólicas y guiones culturales relacionados con las distintas cosmovisiones presentes y actuadas en los diferentes eventos analizados. En el capítulo II se han descrito las zonas de asentamientos de hablantes y las lenguas originarias habladas, lo que aporta una primera base acerca de los distintos elementos culturales que forman las variantes en las cosmovisiones. Éstas no solamente son compartidas por los pueblos originarios sino también por las poblaciones mestizas. Así mismo es relevante atender a las creencias y los rituales religiosos ya que estos son una manera de conservar emociones y sentimientos compartidos de generación en generación, además de contribuir a la cohesión social. La transmisión activa de hábitos, costumbres y rituales tradicionales tiene como función expresar el hecho consciente de compartir con los padres y parientes actitudes, maneras de sentir y creer (Vargas Montero, 2011:187).

La producción religiosa en el mundo mesoamericano en general es producto de la inserción impositiva de la religión católica y las religiones amerindias y africanas soterradas, que luego fueron filtradas en la primera. Surgieron así nuevas creaciones, interpretaciones reacomodadas y nuevos significados reelaborados que produjeron un corpus interpretativo distinto a la ortodoxia católica. A continuación se presentan algunos de los elementos más relevantes y representativos de las variantes de la cosmovisión mesoamericana con vigencia actual en las regiones definidas en esta investigación y sobre las que otros autores han profundizado. En particular se recogen aquí los elementos relacionados con el universo de creencias alrededor de la práctica de la música de jaranas y el fandango. Es necesario conocer el marco simbólico-religioso que se presenta a continuación para conseguir una comprensión de dichas prácticas.

El segundo objetivo de presentar el siguiente apartado es ahondar sobre aspectos de cosmovisión que luego aparecerán de forma implícita en el análisis de los elementos de las performances culturales seleccionadas como parte de los guiones culturales actuados. Se entiende por cosmovisión el conjunto de elementos ordenadores de la existencia humana que define el lugar del hombre en el mundo y de su entorno inmediato. Se materializa en eventos del ciclo vital y en las representaciones religiosas. Las representaciones colectivas, a veces plásticas, se perciben a través de la escenificación de mitos mediante los ritos (Vargas Montero, 2010:107).

Los sistemas de significaciones religiosas en México han sido estudiados sobre todo en los contextos rurales indígenas y mestizos. La naturaleza, la fauna, las aguas superficiales, la tierra, la siembra y cosecha del maíz, la caza, la pesca, el conocimiento de los astros y las

IV. Las actuaciones culturales: fandangos, festivales y conciertos

estrellas constituyen el substrato del sistema de creencias religiosas agraria (Vargas Montero, 2007:193-195). Todos estos temas están presentes de forma explícita en la lírica del son y de hecho constituyen, junto a los sentimientos amorosos, las temáticas principales. De esta forma existen sones en la Costa Sur del Golfo dedicados específicamente a algunos animales salvajes –iguanas, tuzas, serpientes de cascabel, pájaros carpinteros, guacamayas o garzas–, una gran cantidad de versos donde aparecen nombrados especies arbóreas de la zona –cedros (*Cedrela odorata*), nacastes (*Enterolobium cyclocarpum*), mangos (*Mangifera indica*), pero también uvero (*Coccoloba barbadensis*) o cocuite (*Gliricidia sepium*)–, y una gran cantidad de alusiones a los ríos y al mar así como a las actividades pesqueras y de navegación –el son de los Juiles, el Balajú o la Bamba.

La cosmovisión mesoamericana –entendida como los sistemas de creencias, mitos y ritos que se han elaborado lentamente– se caracteriza por concebir la vida de forma que todos los objetos naturales y los productos culturales se ordenan en diversos planos y niveles del universo¹²³. Se expresa en 4 variantes regionales en la principal macro-región definida como Costa Sur del Golfo de México, a la que se añade la variante de la región del Puerto de Veracruz y su zona conurbada, de distintas características por su condición de puerto comercial histórico que perdura hasta la actualidad.

La cosmovisión es un elemento fundamental en la construcción de la vida cultural de las poblaciones veracruzanas ya que refiere con precisión a las complejas creencias indígenas de origen mesoamericano y europeo configuradas en las representaciones religiosas. Es decir, se compone al mismo tiempo de creencias y mitología originaria de los zoque-popolucas y nahuas: hombres-rayos, chaneques¹²⁴, deidades animales, gigantes

¹²³ En la visión del mundo de los nahuas de Pajapan el universo de lo sobrenatural - *semaanawak*- consta de 3 niveles, habitado cada uno por determinados seres: la tierra - *taahli* - poblada por hombres, animales, plantas, rocas, cerros, arroyos...aunque también frecuentada por los seres sobrenaturales-; el mundo subterráneo - *taalogan*- poblado por encantos y chilobos, caracterizado por la abundancia, lo montaraz y regido por el Dueño de los Animales; y por último el mar, lugar de los animales marinos y de los duendes o encantos del agua donde rige el Príncipe Tortuguita (García de León, 1969:292).

¹²⁴ Los chaneques o chaneques son seres de baja estatura que andan desnudos y son ayudantes del Dueño de los Animales (García de León, 1969:292). Actualmente viven en el *taalogan*, situado bajo el Volcán de San Martín, en el macizo montañoso de los Tuxtlas. A este mundo mágico se puede penetrar por lugares especiales como el cerro Mixe, o a través de manantiales, cuevas o ciertos sitios arqueológicos. Se considera que los chaneques castigan a los cazadores furtivos, a los adúlteros y en general a los que trasgreden las normas de la comunidad. La creencia olmeca en el más allá pudo ser muy similar (Delgado Calderón, 2004:195-200). El Dueño de los Animales,

antropófagos, dioses del maíz¹²⁵, vientos... así como una fuerte devoción por parte tanto de poblaciones indígenas como mestizas a imágenes católicas: el Cristo Negro, la Virgen del Carmen y la Virgen de la Candelaria. Las imágenes sagradas no son solo representaciones, sino que también son ideales sociales, morales y normativos. Los emblemas, las costumbres, el atuendo, las insignias, los gestos, la ordenación de fiestas y ceremonias, la forma en que se dispone el espacio –aspectos tratados en profundidad más adelante en cuanto al son y al fandango–, todo ello atestigua cierto orden ideal del universo (Vargas Montero, 2010:107).

Los 5 ámbitos regionales descritos como parte de la macro región Costa Sur del Golfo se singularizan por la presencia de culturas indígenas o por contener población mestiza que comparte, en distinta medida, características similares relacionadas con los sistemas sincréticos de creencias religiosas (Vargas Montero, 2010:107). La impronta indígena en la Costa Sur se advierte en la permanencia de elementos culturales, que han sido reinterpretados y adecuados a las nuevas condiciones socioculturales. Así los chaneques, parte de la cosmovisión popoluca y nahua, están presentes también por ejemplo en las instalaciones petroleras del Istmo veracruzano. Por eso es importante destacar en primer lugar, que la cultura regional del Sotavento tiene una fuerte impronta de la cosmovisión nahua-popoluca adaptada a varios contextos socioeconómicos. Por otro lado está impregnada de cosmovisiones y prácticas de otros grupos indígenas –zapotecos, chinantecos, mixes, mazatecos, totonacos– y de sociedades de otros continentes europeos,

conocido como Encanto o Chane, habita también justo debajo del volcán de San Martín. Sobre la tierra existen “sucursales” del mundo subterráneo que son las “encantadas” o sitios de caza vedada y que corresponden en muchas ocasiones con sitios arqueológicos. En el mar también existen duendes y chaneques –o chaneques- similares a los terrestres pero con cola de pescado y también obedecen al Dueño de los Animales. Son los que proveen la pesca marina (García de León, 1969:291-300). En Pajapan distinguen a los chaneques de los taneques, los primeros cuidan lo que hay en *taali* y los segundos se ocupan del cuidado de los cuerpos de agua -lagunas, arroyos, ríos, cascadas y mar- y de sus animales (Vargas Montero, 2010:112-125).

¹²⁵ El mito del dios niño del maíz es uno de los complejos de creencias más importantes en la región. Fue recogido por García de León entre los nahuas de Pajapan (1969:300-305), y entre los nahuas del sur, junto a la deidad de Chane se encuentra la deidad Sintioipi o Tamakatsin, el venerable hijo del maíz. Entre los zoque-popoluca se le conoce como Homshuk. Los nahuas de Pajapan están seguros de que Sintioipi y su mujer huyeron a la población de Cosoleacaque pero cada año pueden regresar si se les reza y se le suministran ofrendas. En la localidad de Zaragoza se cuenta que Sintioipi fue engañado por el Rayo robándole su maíz hembra (Vargas Montero, 2010:112-125).

IV. Las actuaciones culturales: fandangos, festivales y conciertos

africanos y asiáticos (Velázquez Hernández, 2010:102-104) asentados desde hace muchos años en la región.

Ahora bien, el interés de esta investigación no es distinguir los orígenes de las aportaciones de cada grupo étnico. Esto supondría un objetivo de escurridizas deducciones, más aún si quisiera aplicarse al análisis de manifestaciones musicales y festivas. Pero más allá de esto, porque se considera el concepto de cultura como la decantación de múltiples influencias, como un sistema abierto y cambiante a lo largo del tiempo. Cada uno de los 2 grandes sistemas de representaciones colectivas identificados adquiere sus propias variantes en la realidad y no se presentan de forma prístina en ninguna de las circunstancias. El primero de ellos, denominado como guión “tradicional” y fruto de la decantación histórica de la cultura regional del sur de Veracruz, tiene como gran matriz las cosmovisiones actuales de los pueblos originarios de la zona. Los conceptos religiosos y creencias de los nahuas del municipio de Pajapan, presentados en el trabajo de García de León (1969), no difieren en gran medida de los vigentes entre los grupos vecinos. Incluso este mismo autor ha afirmado que existe un área con un sustrato común, identificada como la de la ocupación de los antiguos olmecas, que incluye a los nahuas de Veracruz y Tabasco, a los popolucas, a los nahuas “nonoalcas” de Zongolica, y a los grupos de Oaxaca: mixes, chinantecos, mazatecos y cuicatecos (García de León, 1969:279-282).

Como ya se apuntaba más arriba la concepción del cosmos que comparten los pueblos indígenas del estado de Veracruz tiene como principio fundamental de la concepción del universo las oposiciones entre dos partes que se complementan, es decir combinados de pares de opuestos (Vargas Montero, 2010:108). Coexisten de esta forma 2 concepciones del mundo: por un lado una visión occidental basada en la concepción cristiana que se conoce cada vez más por la escuela, incluyendo la creencia en el cielo y el infierno. Esta visión incluye al ritual católico con su jerarquía de santos, mayordomías, peregrinaciones y santos. El segundo complejo es la visión indígena. Hay elementos donde se materializa la diferencia entre una y otra concepción, como el contraste entre incienso/copal blanco. El primero es usado para los santos católicos y el segundo para el contacto con los seres sobrenaturales paganos. Así mismo el contraste castellano-latín/nahua en las plegarias para el contacto con los seres sobrenaturales católicos o paganos respectivamente. Un probable tercer rasgo diferenciador es la ejecución de los sones ceremoniales de arpa y jarana, o sones “minuetes”, que llevan nombres de flores o animales para los santos católicos – algunos de estos sones y su contexto ritual están presentes en el siguiente capítulo, como es el caso de los sones de los arpisteros de Pajapan en el culto a San Juan de Dios– en contraposición al uso del tambor de madera y cuero de venado para acompañar a los que extraen miel del monte, elemento de los encantos (García de León, 1969:292). Sin embargo

estas dos concepciones quedan en otros casos integradas, como por ejemplo cuando se cura una enfermedad sobrenatural gracias a un escapulario católico o cuando la Danza de la Basura es ejecutada con violines y jaranas por los popolucas para ayudar al difunto a trascender este mundo.

Por tanto las creencias sobrenaturales de los nahuas del sur y de los zoque-popolucas – habitantes de la región de la Sierra de Santa Marta y también parte de la del Istmo– en la actualidad son semejantes, posiblemente por haber compartido territorios contiguos que han favorecido su intercambio. Con respecto a los Tuxtlas la desaparición de la variante del idioma náhuatl-pipil no ha significado el derrumbe de un sistema de creencias. Por ejemplo, siguen vigentes en torno a la enfermedad por causas sobrenaturales, crédito compartido a su vez por los zoque-popoluca y nahuas de la vecina Sierra de Santa Marta (Velázquez Hernández, 2010:104). La cosmovisión de los Tuxtlas es similar a la de nahuas y popolucas de la Sierra de Santa Marta aunque con variantes, como por ejemplo la distinción entre chaneques negros y rojos: ambos se encargan del cuidado de la naturaleza pero los negros son particularmente malos con los seres humanos. En Catemaco cuentan que el *taalogan* acuático se encuentra debajo de un cerro que está a la orilla oeste del lago de la población. Ahí vive el Encanto, dueño del agua y de los animales acuáticos (Vargas Montero, 2010:112-125).

El Encanto es una representación del dueño de la naturaleza, del señor del bosque, del espíritu de la naturaleza, puede aparecérsete de muchas formas, en un jabalí gigante, en un jaguar que va tocando un tambor y lo van siguiendo todos los animales, en un armadillo gigante, en una serpiente parada, en un mono blanco, en un niño, en una mujer... en todo..., no es malo, el Encanto no es malo, el Encanto es un regulador de la relación de los seres humanos con su espacio, de tal modo que si tú estás haciendo algo mal para el monte, cazando de más, lastimando plantas que no vas a comer, el Encanto se aparece para recordarte que no es tuyo eso, que tienes que respetarlo pues, que eso le pertenece a alguien más...

Entrevista, agosto de 2014, Región Tuxtlas

En la cosmovisión, las prácticas y creencias religiosas de los pueblos ribereños del Papaloapan los elementos de la naturaleza imprimen una cualidad singular a su producción cultural, reflejado fuertemente en la temática de los sones. El día y la noche está poblados por seres extraordinarios que dependiendo de las horas se disputan el bien y el mal. El castigo a los infractores del “buen juicio” y la ruptura del bienestar físico provocados por

IV. Las actuaciones culturales: fandangos, festivales y conciertos

las fuerzas sobrenaturales son elementos de la vida cotidiana¹²⁶ (Vargas Montero, 2011:187-191), a pesar de que las creencias mágicas relativas a los sones y fandangos son menores en esta zona que en las zonas serranas anteriormente descritas. Si bien las poblaciones indígenas están concentradas y localizadas en las áreas montañosas, en regiones como la Cuenca del Papaloapan y el Istmo existe una fuerte relación con la cosmovisión indígena, quizás desindianizada en términos de Bonfil (1987a).

También en esta región de planicies costeras y cuencas hidrológicas el paisaje mitológico está habitado por chaneques, chanecas, duendes, nahuales, arbolarias, seres que flotan en el río, luces buenas y malas que aparecen en el agua¹²⁷. Durante la noche los pueblos son habitados por “encantos”, seres considerados peligrosos porque encarnan el mal y causan enfermedades. Los nahuales se aparecen a los trasnochadores en forma de vacas o perros negros, guajolotes o cochinas, son brujos poderosos que pueden convertirse en animales y que durante la noche realizan sus fechorías: robar, *chupar* niños o copular con mujeres. Para los nahuas de Pajapan también existen los nahuales y algunos brujos también podían convertirse en rayos o centellas que provocan fenómenos meteorológicos violentos (García de León, 1969:287).

*En la hacienda del Horcón
hay una vaca ligera
que dicen que la regala
don José Julian Rivera.
La vaca era su mujer
con oraciones y albahaca
se convirtió en una vaca*

¹²⁶ En el sistema de creencias de los pueblos de la Cuenca del Papaloapan se distinguen tres ejes fundamentales: la práctica de un catolicismo no institucionalizado, las creencias en fuerzas naturales y sobrenaturales que actúan sobre el ser humano y los atributos socialmente aceptados del mal. Una de las peculiaridades de los pueblos ribereños del Papaloapan es el cambio de devociones patronales que sus pobladores han fomentado. Las imágenes más poderosas son el Señor de Otatitlán, que se impuso al patrono oficial –San Andrés–; la Virgen del Carmen de Catemaco; y la Virgen de la Candelaria de Tlacotalpan que eclipsa totalmente al patrono oficial –San Cristóbal.

¹²⁷ En la noche se producen apariciones de mujeres de hermosas cabelleras pero con caras descarnadas que se le aparecen a los adúlteros. Las arbolarias, hechiceras pautadas, también salen en la oscuridad para dañar a sus enemigos. Pescadores del río San Juan y el Papaloapan relatan apariciones de luces y hombres sin cabeza en el agua. Pueden encontrarse chaneques al caminar por la tarde en el bosque o en el río, cuya presencia enferma y altera la conciencia. Los animales domésticos ayudan a sus dueños protegiéndolos (Vargas Montero, 2011:191-195).

*y a su amante se iba a ver.
Don Julián la descubrió
y ahora vive penando
y se la pasa volando
hechizada se quedó.
En las noches de oscurana
se ve de vez en cuando
y dicen que anda rondando
cuando escucha la jarana.
Y parece suplicando
quiere así seguro
que deshagan el conjuro
para no seguir penando.*¹²⁸

En los conceptos de salud y enfermedad y en las técnicas terapéuticas también se manifiesta el sistema de creencias (Vargas Montero, 2011:190). Entre los nahuas de Pajapan todas las personas poseen un alma o espíritu que sobrevive a la muerte hacia el cielo o el infierno según su conducta. Se le conoce como “sombra”, es infinita y más pequeña que el cuerpo, puede escapar de éste en un sueño o en una hemorragia. La sombra es propensa a ser capturada por los chanecos a través del “espanto”. Los espantos son frecuentes en lugares cercanos al agua porque son las puertas de entrada al mundo subterráneo y el peligro se acentúa durante Semana Santa (García de León, 1969:288). Los niños son los más expuestos a contraer enfermedades porque su sombra aún no tiene fuerza. Una enfermedad común en ellos es el “mal de ojo”. Es causado por una persona mayor, especialmente un anciano que posa su “vista fuerte” en el menor. El mal está relacionado con los distintos grados de fuerza de la sombra según la edad y sale al exterior a través de los ojos.

En la Cuenca del Papaloapan los especialistas en enfermedades sobrenaturales son hombres y mujeres que tienen un conocimiento profundo del mundo sobrenatural que afecta al ser humano. Se clasifican en hechiceros, brujos y curanderos, y a su vez se agrupan en “blancos” –asociados a santos– y “negros” – con pacto con el demonio. Junto a éstos existen las parteras, los hueseros y los culebreros. A excepción de las parteras los demás utilizan “contras”, objetos que sirven para prevenir males provocados por brujos negros. Hay una unidad entre la teoría o el sistema de creencias y la cosmovisión, y la

¹²⁸ Andrés Vega Delfin, *De la mera mata* [producción discográfica], 2012.

IV. Las actuaciones culturales: fandangos, festivales y conciertos

práctica o el uso y aplicación, los ritos. Esto se da en la vida íntima del individuo, en la relación familiar, en el conflicto interno, en la búsqueda de la estabilidad económica, el deseo de tranquilidad emocional y en las actitudes de prevención contra lo desconocido o temido (Vargas Montero, 2011:196). Esta relación entre el sistema de creencias y los ritos se refleja también en las prácticas espirituales y creencias relacionadas con el son y el fandango.

Entre los nahuas de Pajapan los curanderos de mayor prestigio conservan sus poderes entrevistándose anualmente con una advocación del diablo en el Cerro del Mono Blanco, a unos 5 km al oeste del pueblo de Catemaco. Por la relación que tiene tanto con la ejecución de la música de cuerdas, como con el emblemático grupo del Movimiento Jaranero del mismo nombre, se proporciona a continuación la información que recoge García de León (1969) acerca del Mono Blanco. Es una advocación del diablo, ser bisexual que antiguamente moraba en el Cerro Pelón, al pie del cual se halla la localidad de Pajapan. En aquella época lejana se mostraba en forma de una anciana que durante las noches recorría las calles de la población tocando una guitarra de son o requinto, aunque su forma física verdadera es la de un mono blanco. Por causas desconocidas cambió su lugar de residencia hacia el Cerro Loro, ubicado según los informantes de García de León cerca de Piedra Labrada en la costa del municipio de Sotapan.

Actualmente se dice que Cerro Loro es un lugar encantado y que en él se encuentra una mesa de oro que dejó el pirata Laurens de Graff –llamado Lorencillo–, un personaje cuya existencia está supuestamente documentada que está relacionado con el son de la Bamba¹²⁹. Cuando el Mono Blanco se cansó de este lugar trasladó su morada a Catemaco, al cerro hoy conocido como Cerro del Mono Blanco. En este cerro existe una cueva que es la entrada a su casa. El Cerro del Mono Blanco sigue contando actualmente con bastante prestigio tanto en los Tuxtlas, como en todo el sur de Veracruz y el norte de Oaxaca. Este complejo de creencias parece ser de origen no indígena, quizás una creación mestiza colonial, dado que se halla ligado al diablo en la concepción cristiana, a los piratas como Lorencillo que en el siglo XVII asolaron la costa del Golfo, a los jinetes y jugadores de baraja, a la música de huapango, y según los mestizos al arte de volar (García de León, 1969:282-300).

Lo que se ha denominado el guión cultural “postmoderno” hace referencia a un conjunto de representaciones simbólicas compartidas que se originan a partir de finales de la década de los años 70 del siglo XX. No se trata de un conjunto de asunciones o ideas fijas e inmutables sino que se construye social e históricamente. Es vivido y actuado con

¹²⁹ Ver Anexo, Sobre el nivel musical, Repertorio, la Bamba.

variantes por parte de los distintos actores, individuales o colectivos, ciudadanos o miembros de las instituciones públicas. Los discursos que materializan estos guiones han sido repetidos y confirmados por las instituciones públicas, reflejados en sus programas político-culturales y publicitados desde diversas plataformas o escenarios, aún a costa de su simplificación y su estereotipificación.

Puede afirmarse que el complejo concepto de la identidad es su eje central. No se explica o se cuestiona este concepto sino que más bien se asume como algo objetivo que puede asociarse directamente al “son jarocho” y al fandango, junto a otras expresiones culturales locales. Se reclama como algo que “se debe tener” y que “hay que fortalecer”, funcionando por tanto como un valor social. Son frecuentes afirmaciones como “El son jarocho que es lo que nos da identidad”, “Este tipo de expresiones que son muy nuestras, de la gente de aquí” o “Al formarse nuevos grupos sigue presente nuestra identidad cultural con la música”; “La música que tocaron nuestros abuelos y que nosotros seguimos tocando, que nos da una identidad cultural muy fuerte, la música de son jarocho” o “Mientras haya un jarocho que lo sienta como propio, ya con eso es suficiente”. Estas expresiones pueden alcanzar versiones propagandísticas y reproductoras de tópicos como “Veracruz es fandango, Veracruz es fiesta, Veracruz sabe reír y sabe cantar.” Otros autores (Ávila Landa, 2008:37) ya han identificado la autoafirmación cultural sustentada en la música de jaranas con base en la expresión de la particularidad en medio de la diversidad cultural e identitaria.

Relacionado directamente con esta asociación entre la música de jaranas y la identidad local aparece el concepto de “rescate”, asociado al de la conservación de prácticas culturales como es el caso del ejercicio de la música. Independientemente de la situación de expansión de al menos una parte de la cultura musical del sur de Veracruz, siguen vigentes los conceptos relacionados con la “pérdida de la cultura”, una “tradición que se está dejando perder pero gracias a esfuerzos se está sacando adelante”, dedicarse a la “aventura de hacer que el son jarocho renazca en los respectivos pueblos”.

La forma de garantizar la pervivencia y el “mantenimiento de la tradición” enlaza con otro de los valores fundamentales de este guión cultural: el trabajo de enseñanza a las poblaciones infantiles, ya que “Ellos son la semilla de la tradición”. De esta forma se define lo que se ha denominado “trabajo comunitario” que consiste en labores de enseñanza del ejercicio de la música y el baile principalmente en pueblos del sur de Veracruz. “Lo más importante es que no se pierda, que se preserve la cultura y que estos niños la sigan rescatando”. Este especial hincapié en la transmisión de conocimientos a las generaciones futuras que garanticen el relevo generacional de las prácticas culturales a salvaguardar se extiende, desde el son y el fandango, hacia otras expresiones como el telar de cintura, la

IV. Las actuaciones culturales: fandangos, festivales y conciertos

alfarería, los cultivos tradicionales, las recetas antiguas, y de forma más reciente, los cultos apegados al catolicismo popular como los velorios de los santos.

Relacionado con este énfasis en la infancia está su contrapunto en la idealización de las generaciones anteriores como contenedoras de un conocimiento característico de un pasado prístino. Se idealiza este encuentro con los mayores y las conversaciones que con ellos se mantienen, aunque esto en la mayoría de los casos no implica un acompañamiento cotidiano de las personas y, menos aún, un trabajo a largo plazo para mejorar sus condiciones de vida. “Preocupados por aprender de los viejos pero también de pasar la información a los jóvenes”, “manteniendo la tradición con los viejos soneros a quienes debemos respeto y de los que hemos aprendido tanto”, “la gran nobleza de hacer la música que habían heredado de sus padres, que era el orgullo que muchos no sabían que estaba ahí”. “Juntarse con los señores grandes para aprender de lo que ellos les están legando” es enunciado como uno de los principales objetivos de algunos colectivos. En ocasiones estas nuevas sacralidades opacan contradicciones importantes de la situación actual al pretender que “ahora conviven con el talento de soneros mayores y la creatividad de jaraneros jóvenes.”

A este conjunto de ideas se añade en algunos casos la convicción de que el ejercicio de la música regional contribuye a la fortaleza de los individuos ante adversidades, trabajada a través del “comunitarismo” exaltando las supuestas virtudes del son y el fandango como cohesionador social, como evento de participación, inclusivo y democratizador. Es enunciado como “abrir las conciencias de la gente y de los niños acerca de lo que pasa a su alrededor, dando pequeñas ideas para provocar un cambio como personas que puedan trascender a lo colectivo”, “Promover la convivencia y fortalecer el desarrollo artístico, social y cultural de la comunidad” o conseguir “la convivencia en la tarima con gentes de distintos pueblos”.

Derivado de estos discursos se identifica como una cultura de resistencia frente a la imposición de modelos culturales transmitidos a través de la televisión y otros medios de comunicación masiva, presentes en la música pero también en otro ámbitos de la cultura: el consumo de mercancías en general, la ropa, los modos de vida... Por eso se percibe como una lucha en la que “No vamos a agarrar un fúsil pero sí nuestras jaranas” o se “necesita que existan guerreros, que hagan fuerza y ese tipo de empuje”, “Estamos educando en la conservación y en la defensa de nuestra cultura”. Junto al ejercicio de la música y el baile aparecen también valores relacionados con la cultura local como la gastronomía regional y en relación a esta la soberanía alimenticia, la ecología, la sustentabilidad, la responsabilidad

con el entorno en contra de prácticas agresivas industriales. Esto incluye otras expresiones culturales, como la mojiganga o los globos de luz de papel de china...

Estos nuevos valores y sacralidades contrastan con los que fueron asociados en épocas pasadas al ejercicio de esta música y a su fiesta que son ilustrados con la siguiente afirmación recogida de un grupo de soneros campesinos:

Antes decían mis abuelos: «El que sabe tocar jarana es porque es un vicioso, toma mucho, es parrandero». Hoy ya no es así, hoy el que sabe tocar jarana se dedica a ganarse la vida, en los autobuses, en lugares así, en algunas fiestas, en los restaurantes...se la pasan tocando y ya se ganan un dinero honradamente. Es una de las alternativas muy importante en el rescate de nuestra cultura, de nuestra música del son jarocho.

Grupo Son Jaguar, Encuentro de Jaraneros de Pajapan, marzo de 2015

En esta afirmación aparece la relación directa con el abuso del consumo de alcohol, que frecuentemente iba acompañada a la proliferación de encuentros violentos entre los asistentes. Pero además queda de manifiesto la importancia de la profesionalización de los músicos. Esta última no forma parte del conjunto de valores explícitamente expresados ya que la comercialización del género es considerada de forma abstracta como algo criticable y corruptor de las potencialidades de la música, a pesar de ser una situación muy frecuente y una aspiración común de las generaciones más jóvenes.

En una relación directa con los guiones culturales actuados o los sistemas de representación simbólica compartidos pueden considerarse los motivos de celebración o los contextos festivos en los que tienen lugar cada uno de los eventos analizados en las siguientes páginas. En un fandango con motivo de la velación a un santo se actúan variantes del guión “tradicional”, mientras que en el realizado al término de un encuentro de jaraneros se actúa variantes del “postmoderno”. Sin embargo agrupar o clasificar dichos contextos no ha sido una tarea fácil. Además, como el resto de clasificaciones que se presentan en este trabajo, suponen cierto grado de arbitrariedad en las decisiones a la hora de clasificar los eventos. Finalmente remiten a dilemas básicos dentro de las ciencias sociales referentes a las tipologías y a la acentuación de uno u otro aspecto presente en la actuación cultural. Por eso lo que se presenta a continuación es más una reflexión justificada que una exposición de datos objetivos para la que se han probado diversas formas de agrupación de los datos a tenor de la misma reflexión.

En un 20% de los fandangos analizados (**Gráfico 1**) hubo una mediación con un símbolo religioso, presente de forma clara durante el fandango o bien hubo otro momento de la

IV. Las actuaciones culturales: fandangos, festivales y conciertos

fiesta que contó con la presencia de jaraneros –cabalgatas, procesiones, acarreos... Están incluidos dentro de este grupo los fandangos celebrados dentro del ciclo festivo navideño y en los velorios a santos. Sin embargo existen ciertas fiestas dedicadas a santos que a su vez son patronos de las localidades –caso de San Juan Bautista, por ejemplo, su mayordomía en Chacalapa o su festividad en Tuxtepec; pero también el velorio a San Andrés en el municipio del mismo nombre en los Tuxtlas– y en algunos casos la celebración patronal incluye también un Encuentro de Jaraneros. Esto causa una primera dificultad ya que se han separado en una categoría aparte los fandangos que están dentro de un modelo común definido por la celebración de Encuentros de Jaraneros en fiestas patronales, conjunto integrado por otro 20% de los casos.

Las fiestas patronales celebran un símbolo religioso relevante en la configuración de la identidad local e implica un complejo festivo mayor y por ello en el capítulo siguiente se profundiza sobre las mismas. Sin embargo en este caso, los fandangos celebrados en fiestas patronales al término de un festival se han separado de los considerados como religiosos. La razón que justifica dicha decisión radica en que en este 20% se considera que, tanto el Encuentro de Jaraneros como el fandango, tienen lugar de una forma paralela y aislada de las celebraciones y de los símbolos religiosos, llegando los patronos en algunos casos a ser desconocidos por la mayoría de los músicos–caso de Chinameca y la Virgen de la Concepción o Corral Nuevo y San Isidro Labrador.

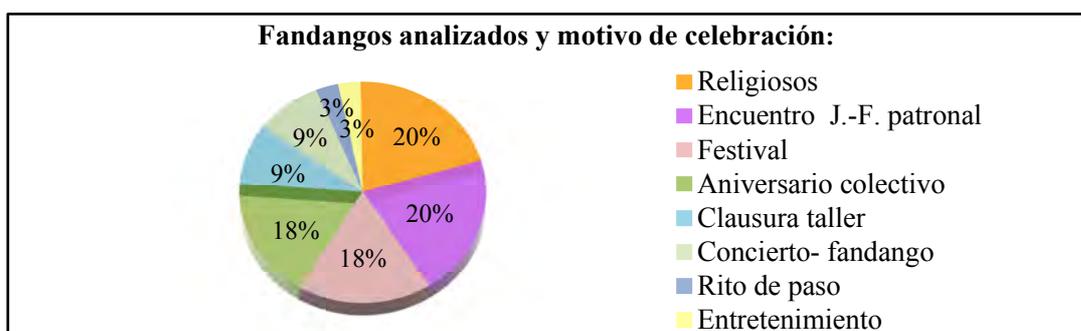
También está considerado de esta forma el caso emblemático de la Virgen de la Candelaria en Tlacotalpan ya que, desde nuestro punto de vista, el simple hecho de que los jaraneros vayan a cantar “las mañanitas” a la Virgen –igual que en el caso de San Juan de Dios en Pajapan– no justifica que el símbolo religioso sea la motivación para la realización del fandango. En el caso de Tlacotalpan la mayoría de los “fandangueros” no asisten en la actualidad a los cultos –ni a las procesiones, ni al paseo por el río de la imagen, ni a los rezos– y quizás ni siquiera vean a la virgen durante su estancia en la población. Es importante recordar que las fiestas son actuaciones culturales que se transforman en el tiempo y que estas afirmaciones son específicamente producto de la observación de las sucedidas entre los años 2012 y 2014. Por ello, tanto con anterioridad como con posterioridad, la situación puede cambiar y de hecho así ocurre en muchos casos. Pero eso se detallará en el capítulo siguiente.

Por tanto si se siguen los criterios expuestos, un 17% de fandangos observados formó parte de un festival –que no fue celebrado en el marco de una fiesta patronal– y otro 17% de fandangos conmemoraron el aniversario de un colectivo relacionado con el ejercicio, difusión y enseñanza del son jarocho. La clausura de un taller de enseñanza de música,

baile y canto es otro de las causas frecuentes identificadas como motivo de celebración de un fandango. En el caso de la muestra analizada supuso el 8% de los casos. Se ha identificado en el trabajo de campo otro nuevo formato de celebración de fandangos denominado “Concierto-fandango”, caracterizado por la presentación escénica previa de un grupo más o menos profesional de son jarocho y la celebración posterior de un fandango liderado o “conducido” por los músicos de ese grupo. Suele implicar el cobro de una entrada, aunque normalmente se limita al acceso durante la primera parte del evento y luego se permite el acceso libre para el “fandanguito”. Se profundiza sobre este y otros tipos en el capítulo VI.

Por último se han considerado los fandangos asociados a rituales de paso, en este caso un escaso 2% de la muestra, cifra que si bien no es representativa de la frecuencia real de este tipo de celebraciones, sí permite afirmar que lo que fue antaño uno de los motivos principales se ha convertido en la actualidad en una conducta cuando menos residual o no masiva. Para finalizar se ha incluido un caso de fandango realizado sin una conmemoración específica, algo que en palabras de los músicos más mayores siempre se dio, es decir, celebrado por el “puro gusto” de tocar, cantar y bailar. Independientemente de la efectividad de esta clasificación es interesante cruzar esta variable, que da cuenta de los contextos festivos o los motivos de celebración, con la división de los tipos de asentamiento y las regiones. Dicho ejercicio, interpretado a la luz de las observaciones generales durante todo el trabajo de campo, pueden dar lugar a reflexiones interesantes.

Gráfico 1



Sin embargo a la luz de esta primera división pueden argumentarse varios comentarios que dan lugar a un nuevo análisis (Gráfico 2). En primer lugar que el tipo denominado más arriba como “Encuentro de jaraneros/Fiesta patronal” es un subtipo de “Festival”, al menos tal y como es entendido en esta investigación. De esta forma los tipos Festival –implique o no el marco de una fiesta patronal–, Aniversario de Colectivo y Concierto/fandango envuelven una presentación escénica previa –aunque incluso los que se celebran como “Clausura de taller” la incorporan en 2 casos. Siguiendo estos criterios, y formando un

IV. Las actuaciones culturales: fandangos, festivales y conciertos

nuevo tipo con aquellos fandangos que conllevan una presentación escénica previa, estos supondrían el 67% de los casos de la muestra. Prosiguiendo la posibilidad de agrupar los distintos eventos, otro de las críticas a la primera clasificación sería que según las principales teorías de los rituales, tanto los de paso como los religiosos podrían ser considerados subtipos de una categoría mayor denominada justamente como “rituales”, y que en este caso supondrían aproximadamente una cuarta parte de la muestra.

Gráfico 2



Pero, ¿no podrían ser considerados los Aniversarios de colectivos como rituales de paso? ¿Acaso no estructuran el tiempo de forma similar a éstos y marcan cambios de roles para las propias personas? De hecho esa sería la principal objeción a la clasificación anterior, que el hecho de marcar una categoría como “Rituales” parece excluir la ritualidad en el resto de eventos. Finalmente lo que subyace a estas contradicciones son cuestiones teóricas que han sido discutidas durante décadas, y de las cuales se ha ofrecido un breve recorrido histórico en el capítulo teórico de esta investigación. Por eso para resolver esta encrucijada es necesario remitir a la postura teórica que ha sido defendida a lo largo de las páginas previas de esta tesis, acerca de que la categorización de un hecho simbólico como juego, fiesta, ritual, espectáculo, drama... depende más de una mirada que de una esencia. Son categorías analíticas que priorizan unos elementos sobre otros y que pueden ser utilizadas conjuntamente según qué aspecto se quiera enfatizar (Del Campo Tejedor y Mandly, 2003).

Es decir que en un mismo evento o actuación cultural pueden encontrarse elementos o características de varias de estas categorías, y que depende de lo que el observador quiera enfatizar para considerarlo como una u otra. Así mismo la ritualidad en cada uno de los fandangos analizados, pero también en las siguientes performances culturales, los festivales o incluso conciertos, podrá darse en la medida en la que se consiga en ellos la eficacia simbólica o en palabras de Alexander “el éxito performativo” que viene dado por la fusión de cada uno de los elementos de la performance, lo que le otorgará veracidad.

A la hora de contemplar los contextos festivos de los festivales (Gráfico 3), y no su ritualidad, la cosa parece más sencilla ya que pueden dividirse en 3 grupos. En primer lugar los que cuentan con una fiesta patronal como marco, que en el caso de la muestra suponen un representativo 46%. En segundo lugar los que conmemoran el aniversario de un colectivo, que representa un 33%, una proporción significativa que desmonta la idea extendida de que los festivales están asociados necesariamente a las fiestas patronales y que por tanto se nutren de éstas como precedentes para su celebración.

Gráfico 3



El caso de los conciertos es bastante diferente a los anteriores ya que carecen de un contexto festivo más allá de la propia celebración del evento, es decir, en ellos se materializa la autonomía de la música cuyo goce y disfrute justifica la celebración del evento. En términos de Sevilla y Portal (2005) se trata de celebraciones sin conmemoración. A pesar de esto tienen lugar casi invariablemente durante los fines de semana y por tanto se adaptan al calendario industrial, marcando por tanto un tiempo distinto al ordinario y parte de la estructura temporal de sus asistentes. Estas características son aplicables a cualquier tipo de concierto en la actualidad, sin embargo de los casos particulares analizados se desprenden también otros rasgos.

En la mitad de los casos la presentación escénica del grupo profesional de son jarocho tuvo lugar como antesala a la celebración de un fandango, o “fandanguito” –concepto que deriva de su duración breve. Es lo que se llamado “Concierto-fandango” y que será descrito con más detalle en el siguiente apartado cuando se traten los tipos de eventos. En segundo lugar, una cuarta parte de los conciertos analizados se realizaron con el objeto de promocionar otras actividades culturales realizadas por el grupo musical en cuestión. Esto es, la difusión y logro de recursos para festivales locales o para seminarios intensivos de enseñanza y la venta de productos artesanales relacionados con la práctica musical y el fandango.

IV. 1. 2 TIPOS DE POBLACIÓN Y DE EVENTOS

Para comprender algunas de las conclusiones que se extraen de este trabajo, así como lograr varios de los objetivos particulares planteados por el mismo, es relevante proporcionar información acerca de los distintos tipos de asentamientos donde se ha trabajado, y a qué regiones pertenecen, según quedaron definidas en el capítulo II. De esta forma se podrá valorar la pretensión de esta investigación a la hora de ofrecer una visión panorámica del fenómeno actual.

En la región de la Cuenca del Papaloapan se asistió a un evento en la comunidad de Arroyo de en Medio –Acatlán, Oaxaca¹³⁰. En la región de los Tuxtlas en distintas ocasiones en Buenos Aires Texalpan, el Nopal, Houilapan o Texcaltitan, todas ellas en el municipio de San Andrés Tuxtla; y el Hato en el municipio de Santiago Tuxtla. En la Sierra Santa Marta distintas celebraciones en la comunidad de Chacalapa, municipio de Chinameca. Por último, en la región Istmo se presencié otro caso en la comunidad de Corral Nuevo, municipio de Acayucan.

En la región de la Cuenca del Papaloapan se asistió a eventos en las cabeceras municipales de Tlacotalpan, Otatitlán, Cosamaloapan, Playa Vicente –todas en Veracruz–, además en Tuxtepec –Oaxaca¹³¹. En cuanto a la región de los Tuxtlas se trabajó en diversas ocasiones en San Andrés y Santiago Tuxtla. En la región de Santa Marta se cubrieron celebraciones en Pajapan y Soteapan, 2 de sus 5 cabeceras municipales. En la

¹³⁰ Es importante señalar algunas comunidades significativas tradicionalmente por el ejercicio del son y el fandango como es Nopalapan -Juan Rodríguez Clara, Veracruz-, a pesar de no haber sido incluidas por los límites del trabajo de campo. Su fiesta en honor a San Juan del 24 de junio hubiera completado el análisis de la devoción a este santo que tanta importancia tiene en toda la macro región Costa Sur del Golfo. Otro caso de comunidad significativa por la existencia de jaraneros en esta región pero que finalmente no pudo ser incluida en la muestra es San Pedro de Ixcatlán -Tuxtepec, Oaxaca. En esta población mazateca se toca música de jaranas interpretada también con arpas, que en ocasiones es concebida como una variante indígena del son jarocho y en otros como un género musical independiente. Independientemente de su clasificación la música de los jaraneros mazatecos está relacionada con las funciones sociales que cumple el ejercicio de la música del “son jarocho tradicional”, pero también en su repertorio e instrumentación.

¹³¹ Podría haberse incluido también otras como por ejemplo una visita a Chacaltianguis durante sus fiestas a Niño Jesús de finales de enero.

región Istmo se trabajó en Acayucan, San Juan Evangelista, Jáltipan y Cosoleacaque, todas en el estado de Veracruz¹³².

Es importante tener en cuenta el diferente número de municipios que componen cada una de las regiones a la hora de valorar el número poblaciones visitadas en las mismas. La región Cuenca del Papaloapan y la región Istmo son las de mayor tamaño, incluyendo 28 y 24 municipios respectivamente. Las regiones serranas son de menor tamaño, 5 municipios componen la Sierra de Santa Marta y 3 la región Tuxtlas. La particular región del Puerto de Veracruz y la zona conurbada se compone de 5 municipios. Los datos acerca de los tipos de población y regiones donde se realizó el trabajo de campo no solamente son útiles para valorar los alcances de esta investigación, sino que así mismo reflejan la concentración de fandangos y festivales en las cabeceras municipales y un flujo regionalmente desigual en el fenómeno de auge y revitalización del son y el fandango jarocho. Los datos numéricos aquí presentados deben interpretarse a la luz de las experiencias e informaciones acaecidas en el trabajo de campo, como son la dificultad de acceso de algunas regiones, la voluntad de incluir áreas en principio olvidadas por las rutas de eventos más populares entre los nuevos adeptos al género, o las diferencias entre el carácter de los eventos visitados en los distintos tipos de poblaciones y regiones.

En cuanto a las capitales estatales o grandes urbes, se han trabajado distintos eventos tanto en el Puerto de Veracruz como en Xalapa, la primera considerada capital económica del Estado de Veracruz y la segunda capital política. Se han incluido las 2 por la importancia que tienen en relación con el fenómeno estudiado. Junto a ellas la Ciudad de México destaca como el emplazamiento urbano fuera del Estado de Veracruz donde el son jarocho fue fuertemente impulsado desde décadas tempranas del siglo XX. Desde la década de los años 90 tienen lugar en esta enorme urbe Encuentros de Jaraneros, pero también presentaciones o conciertos de grupos de son jarocho, talleres de enseñanza y fandangos, unos vinculados con instituciones oficiales de cultura y otros independientes.

Desde la última década al menos tienen lugar eventos relacionados con el “son jarocho tradicional” en otras ciudades del país. Sin embargo los límites del trabajo de campo justifican la decisión de incluir exclusivamente a las ciudades de Xalapa, el Puerto de Veracruz y la Ciudad de México. Estas capitales, aunque con dinámicas específicas, pueden ser muestras representativas de otras en las que se dan eventos y actuaciones culturales

¹³² Por existir una variante específica tanto en los contextos festivos como en la propia ejecución musical, así como en el repertorio y la instrumentación, podría haberse incluido la población de San Juan Guichicovi, estado de Oaxaca, y el Huimanguillo en el estado de Tabasco.

IV. Las actuaciones culturales: fandangos, festivales y conciertos

protagonizadas por el son y el fandango jarocho y, por tanto, su tratamiento se considera suficiente para alcanzar los objetivos de este estudio. Quedaron finalmente excluidas del análisis otras urbes como Puebla, Cuernavaca, Oaxaca, Villahermosa, Guanajuato, Huamantla, Guadalajara o Tijuana. Aunque en ellas existe menor intensidad en cuanto a los eventos desarrollados, bien merecerían un estudio posterior que completara la visión que ofrecen estas páginas¹³³. Es relevante incluir las actuaciones que tienen lugar en grandes ciudades a pesar de que queden fuera del área defendida como originaria del género y su fiesta, ya que gozan en la actualidad de la presencia importante de músicos profesionales y aprendices, así como de una prolífica “escena musical” según el concepto de Bennet y Peterson (2004:2).

Entre los protagonistas que pueblan los distintos tipos de población trabajados–comunidades, cabeceras municipales y grandes ciudades– se establecen relaciones variadas ya que las actividades que desarrollan y en las que participan no tienen lugar de forma aislada. La música se mueve en la actualidad por medio de las grabaciones sonoras pero también gracias a otras producciones comerciales derivadas de este fenómeno de auge – videos musicales, documentales, instrumentos, ropa y otros accesorios. Las personas también se mueven, aunque no todas en las mismas direcciones ni con la misma intensidad

¹³³ El alcance, significación o transformaciones del son y el fandango jarocho fuera de las fronteras de México quedó siempre más allá de los límites de esta investigación ante la necesidad acotar precisamente un campo que fuera abarcable. En segundo lugar por considerar que si bien pueden compartir rasgos, significaciones o procesos, la desterritorialización –esta vez sí entendida a través de procesos migratorios transnacionales- deben ser tratados a partir de otros marcos teóricos. La existencia del son y el fandango jarocho fuera de las fronteras mexicanas no es algo específico de la actualidad, sino que tiene lugar desde los años 30 del siglo XX en la Ciudad de los Ángeles. El encuentro entre los músicos jarochos de “la nueva generación” y los soneros chicanos se establece a principios de los años 80. Durante este periodo el grupo Mono Blanco realizó una serie de giras a varias ciudades de los Estados Unidos en las que había fuerte presencia de migrantes mexicanos. Conocieron músicos chicanos que practicaban el son a partir de la interpretación del estilo de grupos folclóricos célebres en California durante los años 50 (Cardona, 2009:53). Sin embargo es evidente que a partir de las últimas décadas del siglo XX y en lo que lleva acontecido del siglo XXI el alcance y expansión del género, ya no solo en EEUU, sino en otros países del mundo -Francia, Bélgica, Argentina, España...- está adquiriendo nuevas características. De cualquier forma sigue destacando la fuerte relación histórica, migratoria, fronteriza e identitaria con EEUU y aunque no exclusivamente -también se encuentra ya en Chicago, Seattle, Boston o Nueva York- especialmente con los estados del sur. Se han realizado diferentes trabajos sobre casos concretos y aplicando distintos enfoques (Figuroa Hernández, 2014; Loa, 2005; Sánchez-Tello, 2012; Balcomb, 2012; Cardona, 2012; Hernández Palacio y Obrador Cuesta, 2011; Vela Castro, 2009; Loza, 1992).

entre las poblaciones y regiones. Principalmente se desplazan músicos profesionales procedentes de las comunidades o cabeceras municipales de la Costa Sur del Golfo hacia las grandes ciudades para realizar presentaciones o conciertos en foros escénicos pero también para ejercer como talleristas o maestros de enseñanza en talleres temporales intensivos. Por otro lado se desplazan turistas o viajeros procedentes de las grandes ciudades hacia las comunidades o cabeceras municipales de la Costa Sur interesados en el aprendizaje de la música pero también en la experiencia de la convivencia que implica la fiesta y las relaciones con especialistas o maestros. Gracias a estos movimientos de personas se establecen puntuales relaciones personales, individuales o entre colectivos, que luego pueden mantenerse gracias a las tecnologías actuales de comunicación entre las que destacan las redes sociales de internet y los teléfonos móviles o celulares.

Se han analizado un total de 34 de fandangos y su distribución regional (**Gráfico 4**) es la que sigue: casi una cuarta parte tuvieron lugar en la región Cuenca del Papaloapan, y otra cuarta parte en la región Istmo. La región denominada como Exterior de la Costa Sur cuenta también casi con una cuarta parte de los ejemplos. Sin embargo las 2 regiones serranas, Tuxtlas y Santa Marta, están representadas con algo más de un 10% de los casos cada una. En la región Puerto de Veracruz y área conurbada se cubrió un solo fandango, que supone un 3% del total de la muestra. Las peculiares características de esta región hacen que no sea prolífica en eventos relacionados con el “son jarocho tradicional” y sin embargo sí más abundantes las actuaciones culturales relacionadas con la vertiente estilística conocida como “son de blanco” conformada en la primera mitad del siglo XX.

La menor representación de las zonas serranas no es una cuestión casual, ya que se trata de zonas de acceso complejo y cuyos eventos son menos populares. El caso de la zona de los Tuxtlas es particular ya que es la región donde menos definitivo fue el corte generacional producido por la crisis en estas prácticas festivas y musicales de los años 50, 60 y 70 del siglo XX. Sin embargo la sierra de Santa Marta es una de las zonas más olvidadas actualmente por los trabajos de recuperación y rescate del Movimiento Jaranero; así como poco visitada por los nuevos contingentes de jóvenes interesados en el aprendizaje, práctica y promoción de este género musical y su fiesta. Por este motivo y otros que se irán aclarando en las páginas siguientes, la región de Santa Marta quedó representada en este trabajo solo después de un reconocimiento de este olvido que mereció un esfuerzo especial por su inclusión en el análisis del fenómeno. Las zonas serranas se consideran en otros trabajos como áreas donde el son se ha “reinterpretado”, donde adquiere “características excepcionales que vienen a confirmar la regla”, establecida por las regiones legitimadas como “meras matas de la tradición”: la Cuenca del Papaloapan o zona de los llanos pero también el Istmo.

IV. Las actuaciones culturales: fandangos, festivales y conciertos

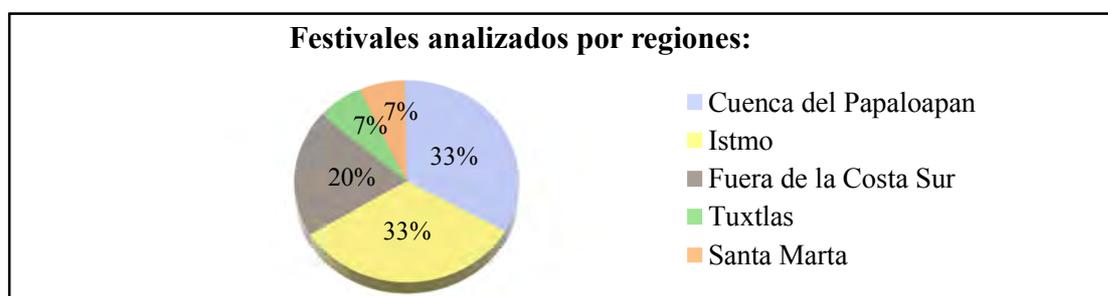
Gráfico 4



Por otro lado se han analizado (Gráfico 5) 15 festivales, de los cuales un tercio tuvieron lugar en la región de la Cuenca del Papaloapan, y otro tercio en el Istmo. De forma similar a los fandangos, las zonas serranas están representadas con menos casos, un 6% de la muestra cada una, que en números absolutos corresponde a un solo festival por región. Para la interpretación de esas proporciones es importante tener en cuenta tanto el distinto tamaño de las regiones como el número de municipios que incluyen cada una de ellas, ya que la celebración de festivales está directamente relacionada con las cabeceras municipales y en muchos casos con la celebración de las fiestas patronales. Así mismo no se registró ningún festival en la región del Puerto de Veracruz y área conurbada, aunque sí en el modelo de conciertos sites en espacios culturales permanentes. Además de los casos analizados en profundidad –que cuentan con ficha de registro, audio e imágenes– es pertinente señalar que a lo largo del trabajo de campo y en particular dentro de una primera fase de entrada de campo, se asistió a otros festivales en los que se realizaron observaciones parciales¹³⁴.

¹³⁴ Entre ellos, el Encuentro de Jaraneros de San Andrés Tuxtla en su edición de 2011, el Festival de Música Viva de Cosamaloapan en 2011, el XVI Encuentro de Jaraneros de Chinameca en 2012, el Festival de la Décima Guillermo Cházaro Lagos en el Distrito Federal 2011 y 2013, el Encuentro de Son a Son en Xalapa en 2013 y el Festival del Seminario de Son Jarocho Luna Negra en Tacamichapan 2013.

Gráfico 5



A pesar de que en esta investigación están considerados este conjunto de eventos bajo el mismo concepto de “festival” debido a los elementos que comparten, es importante señalar que los colectivos que los organizan distinguen entre festival y Encuentro de Jaraneros. El primero tiene la intención de superar algunas características de los Encuentros al proponer casi exclusivamente la participación de agrupaciones musicales profesionales, más estables y de mayor calidad artística, con una propuesta escénica consolidada, que graban discos y ofrecen conciertos. Se aumenta el tiempo de las intervenciones de cada grupo a la vez que se reduce el número de grupos que participan. En el Encuentro el número de grupos es superior y por tanto suponen largas sesiones articuladas en torno a breves intervenciones de cada grupo.

En los Encuentros es frecuente que participen agrupaciones más o menos improvisadas o inestables y con escaso desarrollo profesional. Por ello es habitual que sus participaciones se basen “en dinámica fandanguito”, es decir, que no se fije quién ni cuándo va a cantar cada estrofa ni quién la va a contestar. Esto provoca errores en las entradas del canto, varias personas que contestan al mismo tiempo o finales descompasados. Pero a su vez esto es signo del espacio que goza la espontaneidad y la participación flexible de la acción desarrollada por los actores, rasgo compartido con los fandangos. Además los festivales, en su acepción *emic*, pueden incluir grupos de otros estilos musicales. Se trata de géneros característicos de otras regiones mexicanas o latinoamericanas, o propuestas creativas que a partir de otros estilos musicales incluyen instrumentación característica de la música de cuerdas del sur de Veracruz y zonas aledañas. Son pocas las ocasiones en las que se incluye a músicos de jarana que ejecutan un estilo musical y un repertorio que ha quedado fuera del “son jarocho tradicional” a pesar de ser oriundos de la macro región Costa Sur del Golfo de México, como los sones y danzas rituales de las regiones serranas.

Este submodelo de festival comparte ciertas características con un concierto, aunque no otras. Se presentan propuestas creativas individuales donde se reconoce y valora el talento

IV. Las actuaciones culturales: fandangos, festivales y conciertos

de los creadores en un nivel profesional. Por tanto los repertorios suelen ser más variados, con sones de nueva creación o con “arreglos” a las versiones tradicionales protagonizados por nuevos desarrollos melódicos o tonales. Pero también por la participación de instrumentos no frecuentes en la dotación instrumental tradicional como por ejemplo el bajo eléctrico, el violín clásico, la batería o incluso tablas hindúes, el sitar hindú o distintas percusiones de África occidental. La principal diferencia entre estos festivales y los conciertos es que para los primeros no existe una transacción económica que limite el acceso, es decir, no se cobra entrada, ya que además tienen lugar al aire libre. Pero también el carácter cíclico anual de los festivales en contra de la eventualidad de los conciertos.

Analizar la nomenclatura *emic* de este tipo de eventos es una cuestión relevante ya que arroja información acerca de la evolución del modelo y existe en su denominación la intencionalidad de cumplirlos o bien de superarlos. Como es ampliamente conocido en el entorno, el primer Encuentro de Jaraneros fue el de Tlacotalpan, que tomó esta denominación después de 2 ediciones llamándose Concurso de Jaraneros. A partir de entonces se convirtió en el paradigma que otros muchos eventos siguieron, aunque tuvo que pasar algo más de una década para que comenzara la proliferación de Encuentros de Jaraneros en la geografía veracruzana –fase que algunos actores denominaron como de “encuentritis”.

Un tercio de la muestra de los eventos analizados son denominados por sus organizadores Encuentro de Jaraneros y una cantidad muy similar sin embargo como Festival, aunque sucedido de diversas designaciones: “de son jarocho” o “de jaraneros”. Otra modalidad a la hora de nombrar eventos es acompañar el término festival de nombres propios alusivos al emplazamiento geográfico donde tengan lugar: “del Tesechoacán”, “del Jardín Kojima”; o bien seguido de otros títulos: “Ventanas al Sur”, “Que viva el son” o “De son a son”. Aunque estos últimos corresponden a eventos de reciente creación y sin pretensión de continuidad. Por finalizar el análisis de las nomenclaturas *emic* de los eventos, han sido considerados como nombres “híbridos” los que utilizan el término Encuentro pero seguido de otra especificación, como es el caso de “Encuentro en la tarima” del Centro Cultural Nigan Tonogue en 2013 para subrayar la negación del escenario o “Encuentro de son jarocho” en el caso del celebrado en el Centro Nacional de las Artes del Distrito Federal. Bajo la rúbrica de “Otros” se han clasificado eventos como el “Fandango Tradicional” de la Escuela Ollin Yolitzí del DF o el “Foro Cultural de las Fiestas del Cristo Negro” que, a pesar de no contar con el término en su denominación, siguen el modelo definido para los festivales.

Casi la mitad de los casos analizados iniciaron sus ediciones a lo largo de la década de los años 90 del pasado siglo. La otra mitad de la muestra está dividida de forma equilibrada

entre los eventos que surgieron en la primera década del siglo XXI y otros de aún más reciente creación. Por tanto estos datos reflejan que, aunque el modelo del festival está en revisión en los aspectos antes mencionados –duración, géneros musicales participantes o profesionalidad de las agrupaciones–, permanece vigente en la actualidad y siguen apareciendo nuevos festivales que dan cuenta de ello. A este respecto es pertinente señalar que a pesar de que la muestra analizada se compone como ya se ha dicho de 15 festivales, se tiene conocimiento y se ha asistido a un número mayor¹³⁵. Por tanto se cuenta con los datos suficientes para afirmar que si se aumentara la muestra la tendencia expresada en cuanto a las fechas de inicio se mantendría y por tanto los datos anteriormente expuestos arrojan un reflejo bastante preciso de la situación general existente.

Los conciertos responden a una dinámica particular ya que de una forma clara son eventos relacionados con la región Exterior de la Costa Sur y en menor medida con la del Puerto de Veracruz y su área conurbada. Todos los casos analizados tuvieron lugar en poblaciones ubicadas en el exterior de lo que se considera por parte de los actores como las regiones originarias del género y su fiesta. El modelo del que derivan los conciertos de cualquier género musical los relaciona directamente con la profesionalización y comercialización del ejercicio de la música. Tienen lugar presentaciones de grupos profesionales también en las regiones del Puerto de Veracruz, la Cuenca y del Istmo, pero pocas en estas regiones se desarrollan en espacios cerrados dedicados exclusivamente al desempeño de actividades culturales y por cuyo acceso se cobra una entrada. Sin embargo son más frecuentes las participaciones de grupos profesionales en estrados al aire libre y con subvención pública, actuaciones cercanas al modelo de festival trabajado en esta investigación. Por tanto los conciertos analizados están relacionados claramente con un solo tipo de asentamiento, las grandes urbes, manifestando la estrecha relación que existe entre éstos y los guiones culturales actuados en las performances. Por ello es relevante tener en cuenta que más de la mitad de los fandangos analizados (**Gráfico 6**) tuvieron lugar en

¹³⁵ Entre ellos pueden citarse Qué viva y reviva el son, con su primera edición en 1996 en Tuxtepec y antecedente del Festival Cultural del Sotavento y luego llamado Festival Cultural del Papaloapan; Encuentro de Jaraneros Ciudad Isla, luego llamado Festival Brisas del Sotavento I Edición en 1990; el Encuentro de Jaraneros de San Andrés Tuxtla, creado en 1991; o uno de los más antiguos, el Encuentro Jaraneros San Pedro Soteapan cuya I edición fue en 1988. Otros más recientes son el Festival Guillermo Cházaro Lagos en la Ciudad de México con su primera edición en 2007; y Son Para Milo que inició en el año 2001. Además de estos pueden citarse el Encuentro de Son Jarocho, Son Huasteco y versada de Córdoba que inició en 2006 o el Encuentro de Jaraneros en Chiapas que inició en 2008.

IV. Las actuaciones culturales: fandangos, festivales y conciertos

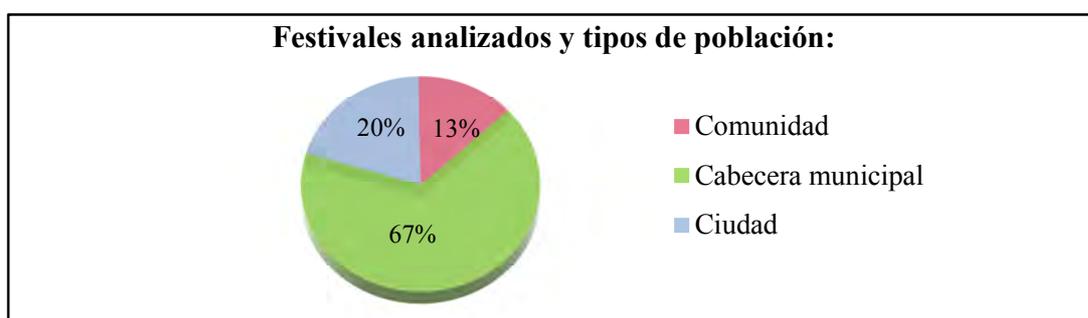
caberas municipales, mientras que una cuarta parte lo hicieron en comunidades y el otro cuarto en ciudades.

Gráfico 6



Así mismo, más de la mitad de los festivales analizados tuvieron lugar en cabeceras municipales (**Gráfico 7**), tan solo un 13% en comunidades y el 20% en ciudades. De este modo las cabeceras municipales, tanto en el caso de los fandangos como en el de los festivales, tienen una significativa superioridad en la muestra como emplazamientos de los eventos. Esto refleja una mayor concentración de actuaciones culturales alrededor del “son jarocho tradicional” en este tipo de asentamientos, donde a su vez tienen lugar un mayor número de actividades relacionadas con conceptos de “rescate” y “pervivencia” de esta cultura musical, emplazamientos en los que es factible concentrar a habitantes residentes en las alejadas comunidades y donde se pueden acumular recursos debido a que son pequeños centros urbanos. Así mismo es importante tener en cuenta que las grandes ciudades son reducidas en número –Puerto de Veracruz y Coatzacoalcos– en la macro región Costa Sur del Golfo.

Gráfico 7



El caso de los conciertos, como ya se mencionó, arroja datos muy claros de su relación con las grandes urbes. De hecho el modelo de concierto está vinculado sobre todo a la actividad cultural de este tipo de asentamientos, más allá de la región cultural en la que éstas tengan lugar. Es en las ciudades donde se construyen los espacios dedicados a este fin

y donde el entretenimiento y la oferta cultural adquieren el formato de experiencia de consumo. El desarrollo profesional de los grupos musicales se vincula también con los asentamientos urbanos, ya que no solamente la presentación en foros se localiza en los mismos, sino también la grabación de discos en estudios profesionales y las labores de enseñanza remuneradas. En el caso de la muestra de conciertos analizados en esta investigación la totalidad de los mismos tuvieron lugar en Xalapa y en la Ciudad de México.

Para finalizar este primer apartado analítico y descriptivo de las actuaciones culturales que se han trabajado alrededor del “son jarocho tradicional”, es interesante conjugar tanto las dos variables territoriales manejadas –región y tipo de población– así como cruzar éstas con los motivos de celebración de fandangos y festivales. Los conciertos se excluyen de este tratamiento por tratarse de un modelo muy homogéneo en cuanto a su territorialidad y a su contexto festivo. En los dos ejercicios realizados (**Gráfico 8** y **Gráfico 9**) destaca sobre las demás la región de la Cuenca del Papaloapan, una de las más extensas con más de 13.000 Km². En sus cabeceras municipales es donde existe una mayor concentración de actividades y actuaciones culturales de carácter público relacionadas con el “son jarocho tradicional”. Es relevante también notar que en la región Exterior de la Costa Sur la gran mayoría de los fandangos analizados¹³⁶ tienen lugar en ciudades, ya que esta región tiene la peculiaridad de estar compuesta precisamente por este tipo de asentamientos ya que fue en ellas donde se expandió la música de cuerdas de la Costa Sur. Es conveniente señalar que una de las razones por las que los datos de los gráficos 10 y 11 son similares es justamente porque la celebración de fandangos está relacionada en muchos casos con la de festivales. Es decir, en la actualidad uno de los principales motivos o contextos en los que se realiza un fandango es precisamente la celebración de un festival.

¹³⁶ La excepción a esta afirmación la protagoniza exclusivamente un caso. Corresponde a un fandango que tuvo lugar en una comunidad con motivo de la clausura de unos talleres de varios días celebrados en un entorno rural fuera de la ciudad, pero diseñados y orientados para población residente en el Distrito Federal.

IV. Las actuaciones culturales: fandangos, festivales y conciertos

Gráfico 8

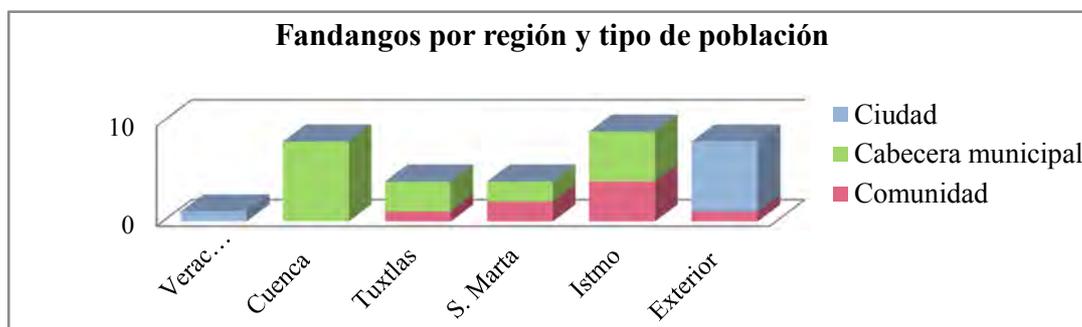
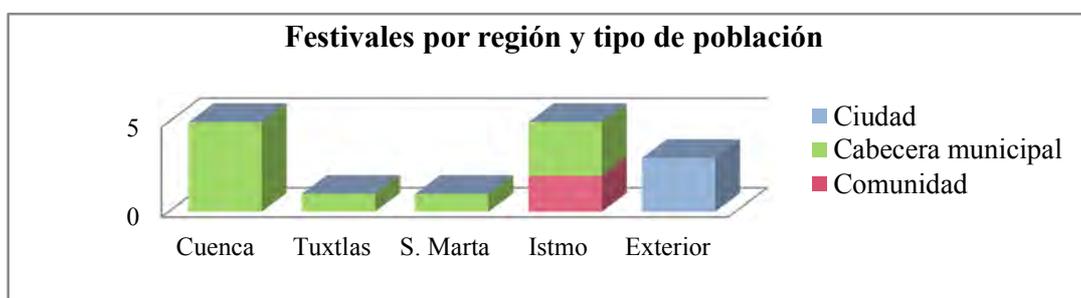
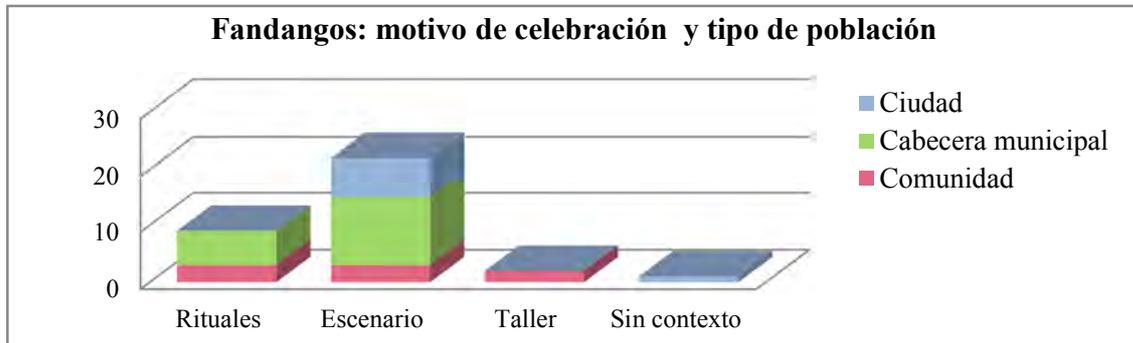


Gráfico 9



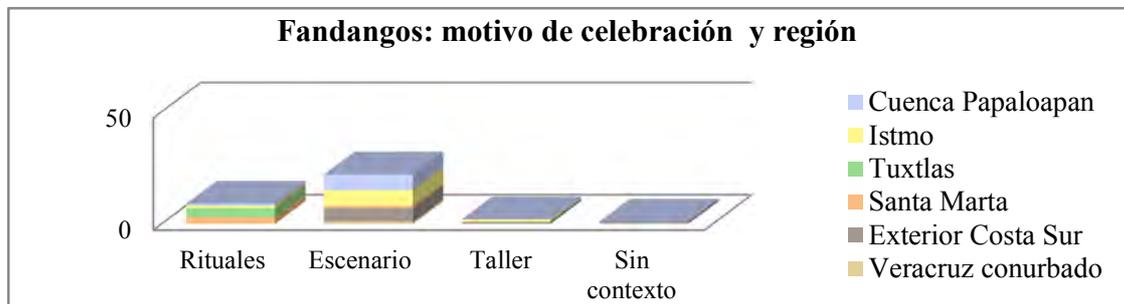
Si se cruzan las variables territoriales con la tipología de los motivos de celebración o los contextos festivos surgen aproximaciones interesantes. En el caso de los fandangos se ha usado para este ejercicio la segunda tipología propuesta por considerarla más sintética y operativa. Al observar los resultados al trasponer las variables “tipos de población” y “motivos de celebración” (Gráfico 10) destacan la abundancia de fandangos que contaron con una presentación escénica previa realizados en cabeceras municipales. Así mismo se observa que en las ciudades tan solo se cubrieron fandangos que efectivamente contaban con una actuación en escenario anterior. Esto no significa que en las grandes urbes no se realicen fandangos domésticos con motivo de un cumpleaños por ejemplo, pero a pesar de ésto son acontecimientos minoritarios. Velorios a santos, acarros de imágenes sagradas o cabalgatas de patronos se dan tanto en comunidades como en cabeceras municipales.

Gráfico 10



Es particularmente interesante el resultado de cruzar las variables “motivos de celebración” y “región” (Gráfico 11). De los resultados de este ejercicio se deduce que los fandangos clasificados como de motivo “ritual” están directamente relacionados con las zonas serranas: Tuxtlas y Santa Marta, tanto en cabeceras municipales como en comunidades. Así mismo, aquellos que implican una actuación sobre un escenario de forma previa se relacionan con el resto de regiones de una forma clara y similar entre ellas.

Gráfico 11

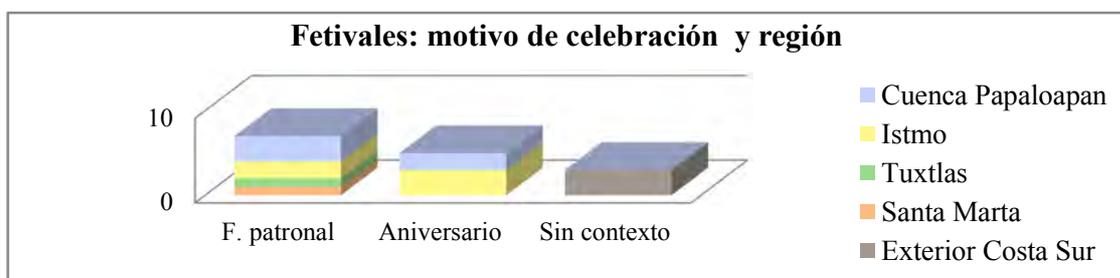


En cuanto a los festivales los resultados no están tan polarizados aunque las regiones serranas aparecen relacionadas en sus dinámicas, de forma que los festivales que tienen lugar en estas regiones lo hacen siempre en el marco de fiestas patronales. En la región de la Cuenca del Papaloapan y en el Istmo algunos tienen lugar durante las festividades mayores de la población pero otros conmemoran el aniversario de colectivos dedicados a la difusión y enseñanza del “son jarocho tradicional”. De hecho es en estas 2 regiones donde se localizan un mayor número de agrupaciones dedicadas a este fin y con mayor trayectoria y estabilidad. Por otro lado, es únicamente en la región Exterior a la macro región Costa Sur donde tienen lugar festivales sin contexto festivo. Como es apuntado también por otros autores (Sevilla y Portal, 2005), es característico de las fiestas en entornos urbanos el

IV. Las actuaciones culturales: fandangos, festivales y conciertos

aumento –y no la aparición– de festividades que carecen de conmemoración, como es el caso de los festivales que prescinden de otro contexto festivo. En la muestra analizada suponen el 20% de los casos y tuvieron lugar en Xalapa y en el Distrito Federal.

Gráfico 12



Por último, al relacionar los contextos festivos con los tipos de población, se completa la explicación anterior, ya que los festivales que tienen lugar en fiestas patronales se celebran sobre todo en cabeceras municipales, aunque también en comunidades, de todas las regiones de la Costa Sur, y nunca en grandes urbes. Los que conmemoran el aniversario de un colectivo siempre lo harán en cabeceras municipales de las regiones de la Cuenca y del Istmo. Los que carecen de contexto festivo únicamente tendrán lugar en las ciudades, en particular localizadas en la región Exterior a la Costa Sur.

Gráfico 13



IV. 1. 3 CREENCIAS EN TORNO AL SON Y AL FANDANGO

Hay ciertos personajes que han compartido historias conmigo, son como leyendas y las recuerdo con más cariño, con más asombro. Las historias que hablan de los lugares donde estas personas han nacido y han vivido, que hablan sobre la naturaleza, que reflejan el modo de vida, una estampa costumbrista del tipo de vida que han llevado. Incluye los chaneques, la magia, los aparecidos, presencias malignas que lo rondaban [a un hombre] cuando tomaba mucho, oían que el diablo andaba fuera, lo tenían que amarrar.

Entrevista junio de 2014, Región Exterior Costa Sur

Varios relatos han recogido cómo el viento transportaba los sonidos de los fandangos en otras épocas (García de León, 2006:53; Oseguera Rueda, 1998:43-45, Moreno Nájera, 2009:59), junto con las creencias y leyendas mitológicas del diablo mulato que pastoreaba las partidas de ganado nocturno, los compuestos de albahaca y ruda que consagraba el pájaro carpintero para conseguir el amor, el sonido a medianoche de la guitarra de son de las brujas que buscan el amor perdido o la tarima del encanto que resuena con sus cascabeles (García de León, 2006:53-55). En el espacio del fandango confluyen la magia y las creencias en las leyendas que acompañan a algunas piezas musicales, en las palabras que articulan los animales, en las fuerzas sobrenaturales que se invocan con el baile y en la dimensión fantástica que rodea a toros, vacas, aves, peces, sirenas, enanos, chaneques y diablos (Pérez Montfort, 1990). Son las vinculaciones de la música de cuerdas con la mitología y la magia popular de la región, elementos que reflejan el sincretismo de la cultura regional ocurrido en el siglo XVII. Este sustrato es mayor allí donde el mundo indígena interactúa más fuertemente con los mestizos (García de León, 2006:25). A través de los testimonios aquí recogidos se hace patente la relevancia de la celebración de los fandangos durante la noche y en entornos naturales, momentos y lugares poblados por los encantos, los chaneques y otros seres sobrenaturales de los bosques y manantiales. Es importante señalar que no todos conocen o participan de estas narraciones, sino que hay

Señores que disfrutaban mucho de contar sus relatos, cosas que les han pasado con los chaneques, con el “amigo” que le dicen, que es el diablo. Cosas que les han pasado y las cuentan. Cosas que les han pasado en lugares y dicen “Aquí ocurrió tal cosa y no sé cuánto”. Mi abuelo me contaba varias cosas y, como [él, otro señor] que también pues se le da bastante eso de los relatos y conoce mucho. Visitaba mucho a mi abuelo y platicaban de eso.

Entrevista junio de 2014, Región Exterior Costa Sur

El son de la Bruja recoge en su estribillo la creencia de *chupar* niños, como también hay otros sones en los que se cantan versos de la aparición del demonio en forma de jinete vestido de negro. Existe un escrito datado en 1892 del obispo de Oaxaca, al que pertenecían casi todas las parroquias de la Costa Sur del Golfo, en el que se condenan los bailes de la Llorona, el Rubí, la Manta, el Pan de Manteca o Jarabe, los Temascales y otros. En este documento se dice específicamente que el demonio es el autor de estos bailes, una idea similar a la que existe actualmente en la tradición oral. Quizás el edicto tan solo recoge una creencia popular que identifica al demonio y a los chaneques con la música de jarana, especialmente en algunas ocasiones como las curas de chaneque o en el son del Buscapié. Hoy día las iglesias protestantes incluso dicen que la jarana es la costilla del diablo

IV. Las actuaciones culturales: fandangos, festivales y conciertos

(Delgado Calderón, 1996:28), en definitiva los cambios en las creencias religiosas y la ampliación del mercado religioso sigue afectando a la práctica de esta música (Delgado Calderón, 2004:44-45). Arcadio Hidalgo relató una de estas apariciones del diablo en un fandango:

Se apareció un catrín vestido muy decente y se puso a bailar como un verdadero *chingonazo*. Nadie de por acá lo conocía, pero bailaba así de bonito. Fue en el momento que tocábamos el son del Buscapié que él estaba danzando con una señora y yo me fije: tenía un pie de cristiano y una pata de gallo. Por eso bailaba tan bien: ¡sí era el diablo! Inmediatamente nos pusimos a echarle versos a lo divino para espantarlo y yo improvisé unas décimas [...] El demonio salió echando madres ante los sagrados versos. Dejó bien jediondo a azufre y salió volando.

Derbez (1987:61)

Benito Cortés Padua (1998) recogió un relato de un huapango en los años 50 del siglo XX en Chinameca donde la informante presencié la aparición de un jinete muy elegante y guapo, que se subió a la tarima a bailar. Tras pagar las bebidas para las bailadoras, desapareció tal como llegó, se desvaneció. Solo un chamaco alcanzó a ver que tenía una pata de gallo y fue entonces identificado como el diablo. El demonio siempre ostentaba en los fandangos, poniendo a prueba el valor y la fe de los asistentes. Por esta razón muchos jaraneros pegaban estampitas de santos en el cabezal o dentro de la boca de sus instrumentos, otros gustaban de ir frente al altar en un velorio y limpiar sus jaranas con flores (Moreno Nájera, 2009:19).

La gente de antes pensaba que el huapango era cosa de gente grande nada más, no de niños, porque en el huapango estaba la diversión y en la diversión estaba el mal. No les enseñaron a tocar por lo mismo, para no exponerlos al mal, el mal representado por el “amigo” o el diablo. Entonces el violín jugaba ahí un papel fundamental en la creencia de la gente, porque decían que el violín alejaba al mal del huapango... lo espantaba, lo alejaba porque como hace lo cruz, entonces lo alejaba de la diversión, de hecho mucha gente no se arrimaba al huapango si no había un violinero, se sentían protegidos pues, y cuando se iba el violín se iba la mayoría, como si se fuera de ellos la protección.

Entrevista agosto de 2014, Región Tuxtlas

Moreno Nájera (2009:99-101) ha recogido también la función del violín como instrumento que puede proteger de los encantos. También sigue siendo popular la

asociación del son del Buscapié con las apariciones del diablo (Moreno Nájera, 2009:103-104), que actualmente se mantiene en el imaginario de los músicos:

Pues...yo escuchaba historias así de...allí en Tlacotalpan, por ejemplo en el son del Buscapié que en la madrugada cuando estaba según estaba el fandango muy prendido que se aparecía el diablo a bailar. Hay señores que dicen "Yo lo viví" o "Yo lo vi cuando tocó fulano de tal pasó esto" y lo mencionan así como si hubiera pasado. En Tlacotalpan [también se han vivido] apariciones así de gente ya muerta, ya difunta, o que habían visto por allá uno vestido de jarocho por una esquina y que se perdió en la noche en la calle, que ya no se vio, cosas así...

Entrevista julio de 2014, Región Cuenca del Papaloapan

Ricardo Fonseca, oriundo del municipio de San Andrés Tuxtla, narró a Moreno Nájera el relato de *Una mujer llamada Rosita*, cuya pasión era bailar en los fandangos. Tal era su pasión que mandó construir su propia tarima de cedro y cuando quería mandaba avisar a los músicos. Pero un día enfermó y murió.

Después de que pasó el luto, su tarima fue prestada para un fandango. Cuando el fandango estaba en su apogeo, la tarima llena de mujeres retumbaba el golpe de los tacones de sus zapatos, pero en medio de todo ese escándalo se escuchó el llanto de Rosita. Las mujeres asustadas se bajaron y ya no quisieron bailar más.

Moreno Nájera (2009:41-42)

En la misma recopilación Moreno Nájera recoge otras historias de apariciones, como *El muerto que regresó a tocar* (2009:63), *El amigo* (2009:71), *La Fiesta del Cerro* (2009:65) o *La bailadora de Abata* (2009:55-56). Pero es que además,

Si tu instrumento suena mucho, si tocas bien, por ejemplo hay este... hay mucha envidia. Si tocas varios instrumentos bien, mucha gente incluso podría pensar que tienes pacto con el diablo. Si tocas bien la jarana, la guitarra, el violín y bailas y cantas bien, eso no es normal...

Entrevista agosto de 2014, Región Tuxtlas

Un señor decía que sabía que unos hermanos tenían pacto con el diablo porque eran muy buenos versadores. Se paraba uno en cada esquina de la tarima, versaban y eran versos y versos y versos... Estaba pescando y escuchó un huapango. Fue a donde lo escuchaba y ya cuando llegó no había nada. Lo escuchó por otro lado pero le entró la idea de que lo estaba perdiendo el encanto, y ya mejor se sentó a

IV. Las actuaciones culturales: fandangos, festivales y conciertos

escuchar y hubo un versador cantando toda la noche. Se estuvo aprendiendo todos los versos de ese versador que escuchó a lo lejos en una noche.

Entrevista agosto de 2014, Región Tuxtlas

Se han recogido varios testimonios acerca de personas de las que se sospecha que en algún momento hicieron pacto con el diablo para ejecutar de forma competente instrumentos musicales, cualidad que es transmitida al instrumento aunque este cambie de dueño. Además existen lugares específicos para realizar dichos acuerdos y está difundida la convicción de que quiénes lo establecen mueren jóvenes. Acerca de pérdidas por el encanto en la noche tras la percepción de un fandango que se escucha a lo lejos recoge Moreno Nájera varios ejemplos (2009:35-39; 59, 79-84). Este autor recopiló una narración titulada *Un día sagrado* (2009:31-32), en la que se relata la aparición de un extraño bailarín a caballo en un fandango en honor a San Juan Bautista celebrado en San Andrés Tuxtla. De aliento fétido y dientes de oro, el bailarín al escapar se convirtió en chivo.

Samuel Aguilera Vázquez (2013:43-53) recogió creencias alrededor de la fiesta de San Juan Bautista transmitidas de forma oral y con variantes dependiendo de la región o de las familias. A lo largo de esta noche “se abren las puertas del encanto y se liberan chanecas”. De entre todas las creencias recopiladas, las hay directamente relacionadas con la práctica de la música de cuerdas y el fandango

Para aprender a tocar guitarra de son hay que colocarse durante esta noche bajo una higuera. Verás pasar una serpiente. Al día siguiente la hallarás muerta. Ponla en la corriente del agua hasta que se convierta en la cuerda primera. Tu voz encantará a quien te escuche. [...] Lávate la garganta con agua de naranjo cimarrón. En los fandangos tu voz delicada arrullará a las mujeres que te amarán. Si quieres que los celos no te perjudiquen, al llegar la media noche ata tu pañuelo a la rama de un árbol de uvero.

Otras creencias aparecen relacionadas con algunos sonidos de animales, asociados a los antiguos mitos fundadores de la región, como en la Guacamaya o el Pájaro carpintero. Hay evidencias de que este último animal tuvo que ver alguna vez con curaciones y ensalmos, pues este pájaro forma parte del complejo mitológico del Dios del Maíz como acompañante y mensajero¹³⁷. A este pájaro se le atribuye también el conocer una hierba para deshacer el

¹³⁷ En la mitología popoluca el pájaro carpintero es uno de los servidores de Homshuk, el Dios del Maíz. En su aventura con el Centello, el Carpintero ayuda al Santo del Maíz en una estratagema para vencer a su oponente: ganará quien lance una piedra al otro lado del mar. El Centello o Rayo Viejo del Sur lanza una piedra y ésta cae a medio océano; Homshuk lanza una piedra que cae

hierro y trasponer las cerraduras (García de León, 2006:98). El pájaro carpintero, también conocido como *chéjere*, *coachito* o *chito*, es considerado en la Costa Sur del Golfo como uno de los auxiliares mágicos más eficaces en el amor. Es símbolo del hombre mujeriego y se usa en la magia para lograr el amor de las mujeres. Delgado Calderón (1998:12) aporta versos que recogen estos atributos, algunas recetas para enamorar, así como otras coplas acerca de la cualidad de abrir cualquier cerrojo. Es símbolo del amor, pero también de la libertad y del fuego. El *chéjere* fue también el primer maestro de la carpintería, y por lo tanto el primer laudero que hizo una jarana. Cuando en los días previos a la temporada de lluvias el pájaro carpintero canta y se baña con el polvo de los caminos, los campesinos piensan que anuncia la inminente llegada de las lluvias y el tiempo de quemar el acahual desmontado para sembrar el maíz, de cuyo espíritu es ayudante (Delgado Calderón, 1998:8). Así es recogido en la siguiente copla del son:

*Pronto caerá un aguacero
aunque no se ve acercarse
la tierra debe mojarse
porque he visto el polvadero
que levantó al revolcarse
el pájaro carpintero.*

También existen otros sones y sus coplas que hacen alusión a esta relación entre personas y los fenómenos naturales:

*Mi madre fue una centella
mi padre un rayo cruel
que tronaba como aquel
que retumba en las estrellas
al ver las flores más bellas
que van a reverdecer
o los campos al llover*

estruendosamente en la otra orilla del mar. Pero todo fue un engaño: la piedra era una codorniz que sale zumbando de la mano de Homshuk y el ruido de su caída lo hace el Pájaro Carpintero. Así, el Dios del Maíz logró vencer al Centello en la primera confrontación directa que tuvieron. En agradecimiento Homshuk dotó a la codorniz de un vistoso plumaje y al Pájaro Carpintero lo hizo sabio (Delgado Calderón, 1998:8). García de León (2006:25) recoge una copla tradicional que se canta en el son dedicado a esta ave que reproduce este pasaje del mito.

IV. Las actuaciones culturales: fandangos, festivales y conciertos

*cuando florecen en mayo
hijo de centella y rayo
díganme quién puedo ser.*

Esta décima es cantada en el Buscapié. Este son que tiene múltiples vinculaciones con la magia amorosa y con el diablo en su forma colonial, la tiene también con algunos personajes de los mitos indígenas y mestizos del litoral del Golfo como son los rayos, los hombres y mujeres que se transforman en meteoros y centellas o las águilas del norte¹³⁸. Estos personajes se consideran sabios intermediarios entre las comunidades indígenas y los fenómenos naturales (Delgado Calderón, 1998). García de León (2006:24-25) recoge otras coplas relacionadas con el complejo de creencias del Golfo asociado al huracán, al rayo y al trueno, elementos omnipresentes en la geografía y el clima de la macro región.

Ya se han nombrado algunas de las creencias acerca de los instrumentos y el aprendizaje de la música y el canto. Algunos dioses del litoral y seres sobrenaturales, vivos aún en el ritual y la narrativa oral de nahuas, popolucas, mazatecos, mixes y chinantecos, están relacionados con la música de cuerdas. El Dios del Maíz, por ejemplo, es en algunos relatos un excelente ejecutante de jarana. Para aprender a tocar bien la guitarra de son –o para tener potencia sexual, capacidad de domar potros...– hay a que acudir a una advocación del diablo, un ser en forma de mono que habita una cueva del cerro Mono Blanco, en las inmediaciones de Catemaco. Fórmulas mágicas, como echarse un sapo en la bolsa, ayudan a que el contrincante, versador o músico en los fandangos, se turbe y olvide su versada (García de León, 2006:24-25). Pero además pueden influir en un instrumento otros objetos naturales, como

Los cascabeles de víbora, de la víbora cascabel. Hacen una perforación, diminuta, hacia el interior del instrumento y le amarran algunos cascabeles de la víbora. Y pues no lo percibes, que está ahí ese como... qué será... está ahí como medio momificado, está seco ya. Hay la creencia de que ese instrumento, por venir así el

¹³⁸ García de León (2006:26) recoge una copla del Buscapié que parece ser una referencia velada a un pasaje del mito del Príncipe Tortuguita -Ayopiltzin o Macuilxochit-, vivo todavía entre los nahuas de Pajapan. Este dios, descubridor de la música y los instrumentos musicales, es buscado por su mujer después de que transformarse en tortuga. Para llegar con su marido a la “casa de siete cerrojos en la medianía del mar” –desde donde controla las mareas–, la joven tiene que ceder la carne de sus nalgas a las Águilas del Norte, las que guían el viento huracanado del norte. Al llegar la mujer a su meta y reunirse con su consorte, el dueño del inframundo –Mictantec- le advierte al dios que “las águilas del norte van a gobernar contigo”.

cascabel de una víbora y de una víbora tan venenosa y tan poderosa, que ese instrumento suena más.

Entrevista julio 2014, Región Cuenca del Papaloapan

Acerca de esta virtud del cascabel de víbora y su relación con la sonoridad de los instrumentos recoge Moreno Nájera un relato de Juan Pólito Baxin (Moreno Nájera, 2009:73-74). También se dice que el corte del árbol para la fabricación de instrumentos debe hacerse de madrugada pues a esa hora la madera está más seca. También la posición de la luna determina el grado de humedad del árbol al momento de ser cortado. De forma similar a como ocurre con las mareas, “la luna jala la savia del árbol hacia su parte superior y por ello la madera contiene en ese momento más humedad (Ortega Guerrero, 1980:59). Por este motivo algunos informantes de esta investigación aún recuerdan que el mejor momento para cortar el árbol cuya madera se usaba para un instrumento era cuando había luna llena. Si se hacía así se conseguía una mejor sonoridad.

Relacionado con las prácticas mágico religiosas que pueden desarrollarse en con los instrumentos y en los fandangos, existe la convicción entre muchos músicos de que

Es importante que nos protejamos [...] estás vulnerable porque la música y ese ambiente y esa energía te abre canales que normalmente no tienes abiertos, [...] abiertos a energía positiva y también a energía negativa que siempre hay las dos cosas; estás como arriesgado a eso. Es parte del ritual este rollo de protegerse, de protegerse a uno mismo y también a tu instrumento y a la música.

Entrevista junio 2014, Región Exterior Costa Sur

Un día estaba yo en un fandango tocando en Tlacotalpan y ¡pas!, ¡madre! de repente siento una energía pesadísima, pesadísima y digo: “Alguien me está tirando una energía bien cabrona, pero ahorita lo voy a encontrar, ahorita lo voy a encontrar tocando...” Empezamos a reventar un Siquisirí en la madrugada y dije: “Ahorita lo voy a encontrar” y así, recorriendo la mirada todo el tiempo, y digo: “Ya se dio cuenta que lo ando buscando, ahorita lo voy a encontrar”. Cuando volteo hacia atrás... ya ves que somos cuerpo de energía, volteo hacia atrás y veo el chispazo y ¡tras! Lo tenía atrás de mí, se había dado la vuelta para que no lo viera de frente. La energía... nomás vi el chispazo y me le quede viendo y enseguida se fue del fandango porque supo que me quería chingar, pero me di cuenta, que antes de que me chingara yo quería enfrentarlo y dije: “De frente no me va hacer nada” y me volteé atrás y justo cuando me volteé ya había encontrado esa energía, entonces voló esa chispa hasta tronó... no... cabrón... y eso es verídico porque yo lo percibí.

IV. Las actuaciones culturales: fandangos, festivales y conciertos

Entrevista diciembre 2014, Región Cuenca del Papaloapan

Esa protección que ha sido referida más arriba se lleva a la práctica de distintas maneras, entre ellas,

[Al violín] en el puente le ponen una crucecita y le echan agua bendita y hasta ahí, eso me lo contaba mi difunto papá y yo la verdad no lo he hecho. Había un muchacho de esos de que estaban aquí el huapango, me dice “Ya te lo lastimaron, el violín, otra vez” Le digo “Nomás la cuerda que se reventó, pero el violín está entero” “Oye” dice “Lo que debes hacer es buscarte un brujito que te lo cure, el violín”. Digo “Bueno y usted ¿cómo lo sabe”? Digo “A mí también me había contado mi papá que antes así le hacían los viejitos”. “Que te lo curen el violín porque de verdad” dice “Esta buena la música lo que pasa es ¿por qué se te reventó enseguida? y ya hasta dos ¿verdad?”

Nacho Bustamante, Colectivo Tecalli

El relato anónimo *La jarana que perdió la voz* (Moreno Nájera, 2009:61) narra la capacidad de algunos actos de dañar los instrumentos, como por ejemplo:

La gente decía: “No dejes que le echen humo del cigarro a tu instrumento porque te lo van a ensordecer” Hay mucha envidia y también [hay muchas formas] de protegerse...si pongo una cuerda de mi violín y a la entrada del huapango se me revienta, estoy tocando así y ¡pan! y es nueva...volteo a ver así... y alguien me está viendo fijamente, y esa persona me reventó la cuerda...aunque no se dé cuenta, me han llegado a reventar 14 cuerdas como en 3 o 4 días. Son instrumentos delicados, lo que es guitarra... por eso las guitarras tienen espejos en el clavijero o en la boca adentro para reflejar la mala energía. Muchos músicos... muchos músicos antes de salir a tocar se ahúman con copal para protección, rezan ante su altar, piden protección para que no vayan a caer presas de ningún mal, o del encanto del monte...[...] Poner una imagen religiosa dentro de tu instrumento también es muy común, o usar amuletos, ir con brujos para que te den “contras” para la brujería, luego también uno está expuesto a la brujería en el huapango, muchos señores [no van a los sitios donde] hay fama de mucha brujería, cuando toman un trago de alguien de ahí terminan en el suelo inmediatamente, te da mucho dolor de cabeza, la gente tiene la mirada muy fuerte.

Entrevista agosto 2014, Región Tuxtla

También Moreno Nájera recopiló una historia acerca del ofrecimiento de bebidas en los fandangos que pueden causar mal (2009:85-86) que tiene como protagonista el *té con*

té, una combinación de té de canela con té de *patololote* (*Pimienta Dioica*) y alcohol destilado. Perry Guillén incluye, en su relato acerca de los rituales en la extracción de una de las cabezas olmecas en la comunidad de San Lorenzo Tenochtitlan –región Istmo–, la experiencia “curando” instrumentos junto a músicos de edad avanzada del pueblo.

Don Chano nos dijo que era necesario curar el instrumento, protegerlo para que las envidias y los egoísmos no pudieran hacerle daño. [...] Su esposa trajo brasas del fogón, vertió copal sobre la lumbre y un humo blanco invadió con su olor el recinto. Pasamos al interior, nos situamos frente a un altar con imágenes de santos. Don Chano tomó con una mano la jarana y con la otra el recipiente humeante y fue dejando que el humo blanco y oloroso recorriera todas las partes del instrumento. [...] Don Chano nos contó que cuando a un jaranero se le rompen las cuerdas, una tras otra, es que algún maldoso trae algún sapo en el bolsillo y quiere que te vaya mal en la tocada. Pero con esta curación eso se chinga.

Perry Guillén (1998:42)

Esta misma creencia acerca de la ruptura repentina de las cuerdas de los instrumentos y las “contras” o amuletos de protección es recogida en algunos relatos recopilados por Moreno Nájera (2009:23-25; 27-28).

Cuestiones de mística hay muchas pero ya son ideas y creencias que van con...que de lo malo y todo eso... Cuando no te quieren en un fandango también te lo hacen, por ejemplo...y sí funciona, te digo porque allí en un fandango en Catemaco, a mi requinto nunca se le revientan cuerdas y se le reventaron tres veces ¡tras! ¡tras! ¡tras! Me dije: "¡Compadre, quieren que te vayas compadre! ¡No la chingues...!" Y estando ahí, me agarra y me dio una moneda, de la bolsa... o sea que quiere que agarres tu jarana y te vayas... Yo me dije: “¡Va, está con su relajo!” Entonces pues agarré la moneda y me la guardé, puse la misma cuerda que se reventó en el mismo lado y sí, a los diez minutos el que hizo el desmadre se paró, metió su jarana en su funda y se fue. Son cosas que mucha gente no cree...hasta que no las ve.

Entrevista agosto de 2014, Región Tuxtla

IV. 2 ACTORES

En este apartado se describe a los músicos, bailadores y “cantadores” que participan en los eventos analizados: fandangos, festivales y conciertos. Sin embargo estos actores no son los únicos protagonistas, aunque sí forman un conjunto de personas imprescindibles para

IV. Las actuaciones culturales: fandangos, festivales y conciertos

que tengan lugar los mencionados eventos. La audiencia está presente en la mayoría de los fandangos y es indispensable cuando hay una presentación escénica de esta música y su baile. Pero ¿quiénes, además de los músicos y bailarores, hacen posible los fandangos? ¿Y en el caso de los festivales? En el primero de los casos el motivo de la celebración es un factor decisivo para la existencia de otros actores relevantes. Si existe una conmemoración es muy probable que también tenga lugar la comensalidad y entonces las cocineras de los alimentos que se van a consumir tendrán un importante rol. Pero también los facilitadores de estos alimentos y de otros medios de producción simbólica, como los montadores de las carpas, que protegerán del frío de la madrugada o de la frecuente lluvia en la macro-región de la Costa Sur, o las personas que instalan focos o bombillas que permitan la iluminación de los espacios en el exterior durante la noche. Además los mayordomos, custodios de los símbolos protagonistas como imágenes sagradas o banderas, o anfitriones en general, organizan y trabajan con antelación para que tengan lugar fiestas y fandangos durante varios días consecutivos. Por tanto no solo se trata de los homenajeados o protagonistas directos –novios, cumpleaños, niñas cumpliendo 15 años, o incluso difuntos– sino sus familias y allegados que también durante la fiesta corren de un lado a otro propiciando barreños, agua, sillas, sirviendo platos de guisado o atendiendo a los músicos y bailarores que hayan llegado para participar en el fandango.

En el caso de los festivales participan otros actores, como los comunicadores que “conducen” o presentan los eventos y las autoridades municipales que pueden facilitar parte de los medios necesarios y aparecen también sobre el escenario buscando reconocimiento. Además los montadores de los estrados, técnicos de sonido e iluminación y promotores culturales locales dedicados a la organización de los eventos. La dispensa de comida y bebida corre a cargo de vendedores ambulantes o por parte de comercios estables cercanos al emplazamiento del festival. En el caso de los conciertos participan los gestores de los espacios cerrados y estables donde se desarrolla la actuación, los técnicos residentes de sonido e iluminación en los casos en los que cuenten con este personal, los encargados de la venta de las entradas y los de dar publicidad al evento, constituidos en ocasiones en empresas dedicadas al sector cultural. A pesar de la variedad descrita el análisis que sigue a continuación está dedicado a los músicos, bailarores y cantadores de los fandangos, festivales y conciertos observados de forma directa en el transcurso del trabajo de campo. De ellos se describen algunas características: su número, edad y género. En segundo lugar se atiende a las trayectorias vitales de los mismos, las motivaciones que les han llevado a participar en estas actuaciones culturales y los valores que son percibidos en el ejercicio musical y festivo.

IV. 2. 1 PERFILES: NÚMERO, EDAD Y GÉNERO

Es importante puntualizar que las fiestas en general, y los fandangos en particular, son actos sociales difícilmente encasillables en cifras discretas o en fichas sistematizadas, algo que la realidad misma refleja *in situ* rápidamente¹³⁹. En la celebración de un fandango se ejecuta la música por músicos y cantantes que espontáneamente se reúnen para “hacerlos”. En el caso de los analizados en esta investigación el intervalo de músicos que participaron en ellos osciló entre 10 y 100 instrumentistas. Las cifras de este amplio intervalo se distribuyen de forma equilibrada entre los casos. Es decir, no destacó especialmente una cantidad de músicos que pueda ilustrar un modelo o tipo fandango en la actualidad. Un poco más del 25% de los casos contó entre 10 y 20 músicos y alrededor del 30% entre 21 y 30 músicos. Los fandangos con una mayor cantidad de músicos son levemente menos frecuentes, aunque aún contaron entre 30 y 40 músicos un 20% de los casos, los mismos que entre 40 y 50 músicos. Sin embargo el grupo de fandangos que sí es mucho menor son aquellos que cuentan con más de 50 músicos: tan sólo uno en esta investigación.

En cuanto a la edad media de los músicos y cantadores que participan en los fandangos en la actualidad los datos obtenidos están mucho más polarizados, ya que en el 70% de los casos analizados la edad media de los participantes osciló entre los 26 y los 35 años. Pero además en el 23% de los casos restantes la edad media podía situarse entre los 18 y los 25 años. Estos datos confirman que la situación actual del movimiento alrededor del fandango, tanto en la Costa Sur del Golfo como en las capitales estatales ubicadas fuera de esta macro región, está protagonizada en su inmensa mayoría por jóvenes: la mayoría de los músicos tenían menos 35 años en un 93% de las ocasiones. Es decir, tal y como lo han detectado también otros autores (Ávila Landa, 2012) se trata de un movimiento juvenil con un grueso de población entre los 15 y los 35 años. Así mismo los grupos de edad de los músicos en los fandangos resultaron ser bastante homogéneos. En la mayoría de los casos la varianza de la edad media calculada fue baja, es decir, que entre estos contingentes de instrumentistas no había o apenas había presencia de músicos de otras edades. En el 32% de

¹³⁹ Es complejo observar sistemáticamente a los actores y audiencia de los fandangos, en primer lugar, porque éstos no se corresponden con un grupo fijo de personas a lo largo de toda su extensión. Es decir el número y las características de las personas que asisten a los eventos fluctúan a lo largo del desarrollo de la fiesta, existiendo por lo general un momento culmen con máxima participación y asistencia y luego una disminución progresiva de los mismos. Es por tanto importante tener en cuenta que los datos que se presentan a continuación son los valores máximos observados a lo largo de los eventos, en relación a los músicos y bailadores, así como en el siguiente apartado a los espectadores o audiencias.

IV. Las actuaciones culturales: fandangos, festivales y conciertos

los casos analizados se calificó una varianza media, es decir, eventos en los que abundaban los jóvenes pero así mismo participaron músicos de edades más avanzadas. Tan solo hubo un caso donde se detectó una varianza alta, es decir, donde los músicos estaban formados por personas de edades muy dispares entre sí.

Las personas entre 30 y 40 años suelen tener una vinculación más profunda con el género musical y en ocasiones también con la fiesta. Son los que habitualmente se dedican a impartir los talleres y los que forman agrupaciones musicales con aspiraciones a convertirse en profesionales. Sin embargo en las capitales estatales pueden encontrarse en los talleres con relativa frecuencia alumnos y alumnas de más edad, alrededor de los 50 años, aunque siempre son una minoría. También en los campamentos o seminarios intensivos se repite esta misma situación de presencia minoritaria de individuos de edad madura interesados en el aprendizaje de la música y participación en la fiesta. En el caso del sur de Veracruz la extracción social de los jóvenes vinculados a este movimiento puede situarse entre la clase media y las personas de escasos recursos, acorde a la situación de la mayoría de las personas que habitan estas regiones. Sin embargo en las ciudades el poder adquisitivo es mayor y normalmente se acercan a esta manifestación cultural universitarios de carreras humanísticas y de clase media.

A modo de conclusión a partir de los datos presentados aquí puede afirmarse que en los fandangos en la actualidad participan de forma frecuente entre 10 y 50 músicos. Son una excepción los que superan este número, que se han denominado coloquialmente “fandangos masivos” y que se refieren a los más populares en ocasiones celebrados en poblaciones pequeñas como Chacalapa o Chinameca. Es también relevante destacar que los fandangos celebrados en grandes ciudades, en la región Exterior de la Costa Sur, no son precisamente los de mayor tamaño o masivos, sino que se han observado en estos contextos de todos los tamaños, igual que en el resto de regiones. El fandango en el que fueron registrados aproximadamente 100 músicos en el momento de mayor asistencia fue el celebrado en Tlacotalpan en el momento de las fiestas en honor a la Virgen de la Candelaria. Este dato no es representativo de una región, sino que corresponde al alto grado de masificación que actualmente vive esta fiesta en particular y sobre la que se profundizará en el próximo capítulo.

Los músicos que participan actualmente en los fandangos tienen entre 18 y 35 años, con pocas excepciones en las que existen intérpretes de distintas generaciones tocando juntos. Tan solo se registraron algunas excepciones con respecto a la homogeneidad en la edad, expresadas en una leve varianza, en fandangos celebrados en todas las regiones: en la Cuenca del Papaloapan, en el Istmo, en la Sierra de Santa Marta y en los Tuxtlas. En esta

última región fue donde se registró de forma excepcional el único fandango donde la edad media de la mayoría de los músicos rondaba los 65 años.

En el caso de los festivales se ha tenido en cuenta el número de grupos de musicales participantes¹⁴⁰. Los datos que resultaron del análisis de la muestra arrojan un intervalo de grupos participantes que oscila entre 3 y 17 en sus cotas mínima y máxima. Ahora bien, casi el 75% de los casos incluye entre 4 y 7 grupos musicales, y el 20% contaron entre 8 y 10 grupos. Por tanto son excepcionales los casos en los que el número supera las 10 agrupaciones o son menores de 4.

Para conseguir los datos acerca de la edad de los músicos participantes se realizó una estimación aproximada de la edad media de los integrantes de cada grupo y se hicieron anotaciones acerca de la varianza que alcanzaba esta edad media. Existe un patrón claro en este sentido en el que el grupo está constituido por niños y abuelos o personas de edad avanzada que actúan como maestros de los infantes o jóvenes. Se trata de agrupaciones familiares o bien de presentaciones de talleres locales. Este tipo de agrupación *amateur* tiene cabida en los Encuentros de Jaraneros porque funcionan, así como los festivales folk celebrados en otras latitudes, como reivindicaciones identitarias, puestas en valor de la cultura popular regional y expresiones recreadas de modelos de vida deseados (Del Campo

¹⁴⁰ Debido a la heterogeneidad de dichos eventos es necesario hacer algunas consideraciones para interpretar correctamente los resultados expuestos. En primer lugar es necesario tener en cuenta que la tendencia es la celebración de festivales dedicados exclusivamente a la interpretación de lo que llama “son jarocho tradicional” -12 de los festivales analizados. A pesar de esto, existen foros con formatos muy similares que incluyen otros géneros musicales –marimbas, música afroantillana, bandas de viento, cantautores de la región pero también música latinoamericana, rap, rock psicodélico-, ya sean divididos en diferentes días o intercalados en una misma sesión. En la muestra analizada en este trabajo de campo se incluyeron 3 festivales donde participaron grupos de otros géneros musicales –Festival del Tesechoacán, Foro Cultural del Cristo Negro y el Festival Ventanas al Sur. Relacionado también con esta cuestión es importante tener en cuenta que, para el resto del análisis desarrollado en este capítulo, tan solo se incluyeron los días de festival que incluían algún grupo de “son jarocho tradicional”. Por tanto se excluyeron las ediciones diarias dedicadas por completo a otros géneros musicales. Ahora bien, es importante puntualizar que la extensión de los eventos también varía considerablemente. Aunque la mayoría de festivales duran un sólo día, hay casos en los que se extienden durante 3 e incluso durante 4. Sobre estas cuestiones se profundiza al analizar los elementos relacionados con la puesta en escena de estos eventos. Sin embargo es conveniente al menos comentar que, para considerar el número de grupos musicales que participan en estos eventos, se ha tenido en cuenta una sola sesión por cada festival. Se ha aplicado el mismo criterio aún en el caso de los dedicados por completo al “son jarocho tradicional”, con el fin de evitar que los casos de más larga duración queden sobrerrepresentados.

IV. Las actuaciones culturales: fandangos, festivales y conciertos

Tejedor, 2006); más que como plataformas para la presentación y difusión de propuestas artísticas consolidadas.

Estas cuestiones son relevantes para la interpretación de los siguientes resultados acerca de la edad media de los integrantes de los grupos analizados, un total de 110 agrupaciones. El intervalo general de edad osciló entre los 9 y los 55 años, abarcando por tanto una amplia franja de etapas de la vida. Sin embargo los grupos formados en su mayoría tanto por niños, como por personas de alrededor de 50 años, son los casos menos frecuentes. Los más abundantes son los grupos de músicos jóvenes ya que en más de la mitad de las ocasiones se trató de integrantes entre los 18 y los 35 años. Casi una cuarta parte de la muestra está formada por agrupaciones con músicos de entre 35 y 45 años. A raíz de estos datos se concluyen dos ideas interesantes. En primer lugar que el conjunto de músicos que participa en los fandangos así como el que lo hace en los festivales parece en gran medida coincidente, al menos se puede asegurar que en la mayoría de los casos son coetáneos. En los festivales sin embargo se le añade a esta mayoría de jóvenes un sector de músicos de mayor edad, probablemente de la siguiente generación, interesados en la participación en estos escenarios aunque menos presente en los fandangos. En segundo lugar estos datos confirman la idea denunciada desde hace más de una década a propósito de la desaparición en estos foros de los grupos campesinos no profesionales de mayor edad. Esto a pesar de que la puesta en valor y difusión de la música de este tipo de agrupaciones fue uno de los objetivos iniciales de estos eventos. Las causas de esta ausencia no pueden deducirse del presente análisis, aunque entre los interesados se habla de que uno de los motivos principales son las limitadas condiciones ofrecidas actualmente a los grupos participantes, sobre todo en cuanto a viáticos y hospedaje se refiere.

En cuanto a los conciertos la dinámica vuelve a ser particular. Este tipo de eventos tiene en el número de grupos participantes una de sus principales diferencias. En más del 80% de los casos analizados las presentaciones de grupos profesionales se concentraron en un solo grupo. Este formato es coherente con la inclusión de una propuesta artística y creativa más consolidada, donde la atención y juicio de la audiencia se centra exclusivamente en la misma. Tan solo en algunos casos se compaginó la intervención de más de un grupo, llegando a alcanzar en excepciones hasta 3. Es una pauta en estos casos que si bien participan grupos de “son jarocho tradicional”, estos se alternen con agrupaciones que realizan propuestas de fusión con otros géneros.

No solo en el número de agrupaciones o de músicos implicados, sino también en la edad de los mismos, aparecen situaciones muy diversas a las descritas anteriormente para los fandangos y los festivales. En el caso de los conciertos algo más de una cuarta parte de

agrupaciones estuvieron formadas por músicos jóvenes, de entre 20 y 30 años. Sin embargo en el resto, tres cuartas partes de la muestra total, los grupos estaban compuestos por músicos de más edad, entre los 45 y los 50 años. No solamente la mayor formación y trayectoria profesional justifica esta situación, sino también la destacada presencia de una generación anterior a la de los más jóvenes, que fue precisamente la que inició en el ejercicio del desarrollo profesional sobre los escenarios a partir sobre todo de los años 90 del siglo XX.

Por último es relevante destacar que, de forma similar al caso de los festivales, existe un modelo en cuanto a la diferencia de edad entre los músicos que constituyen estos grupos. La pauta es incluir integrantes de distintas generaciones, desde niños o adolescentes, hasta personas de edad avanzada. Esto se debe en buena medida a que muchas de las agrupaciones musicales profesionales se corresponden al mismo tiempo con estructuras familiares, algo que también sucede en los colectivos dedicados a la difusión y enseñanza del género y su fiesta. Pero más allá de esto es interesante destacar que el escenario, y con mayor intensidad los espacios en los que se desarrolla la profesionalidad en el ejercicio de la música, funcionan como plataformas de difusión de valores y pautas deseables en contextos no profesionalizados. El contar con integrantes de distintas edades, no solamente se dignifica y valora el antiguo entorno familiar como contexto ideal para el aprendizaje y la experiencia vital del género musical, sino que promueve uno de los valores fundamentales del guión “posmoderno”: la convivencia entre distintas generaciones.

Tradicionalmente la ejecución instrumental de este género musical ha estado en manos del sector masculino, aunque en los trabajos de Castro García y Palafox Méndez (2009) y de Pérez Montfort (2004) se ha subrayado el importante papel que en las centurias anteriores algunas mujeres desarrollaron cantando alrededor de una tarima. Tanto en los fandangos como en los festivales se ha percibido la incorporación de la mujer como instrumentista (Jiménez de Báez, Nava, Cuéllar, Molina, Ortiz y Alcocer, 1994) desde mediados de los años 90 del siglo XX pero identificadas éstas como “fuereñas”. La atención a la distribución del género entre los músicos aporta matices interesantes a la anterior afirmación, ya que la incorporación de la mujer como instrumentista se ha considerado como una de las aportaciones más significativas del Movimiento Jaranero. En el caso de los fandangos los datos son bastante claros. A pesar de que la proliferación de mujeres intérpretes de instrumentos es una de las transformaciones más claras de las últimas décadas, actualmente aún es muy destacada la superioridad en número del género masculino entre los músicos. Tan solo en un 3% de las ocasiones el género entre los músicos estaba distribuido de forma igualitaria, mientras que en el resto siempre fueron de

IV. Las actuaciones culturales: fandangos, festivales y conciertos

mayoría masculina. En el 70% de los casos analizados hubo entre los músicos una absoluta mayoría de hombres superando éstos las tres cuartas partes del total de intérpretes.

Debido a la afirmación de algunos trabajos (Jiménez de Báez, Nava, Cuéllar, Molina, Ortiz y Alcocer, 1994) acerca del carácter de “fuereñas” de las mujeres instrumentistas, así como de la tendencia habitual de que exista una mayor permisividad en cuanto a la transgresión de normas sociales por parte de personas ajenas a las comunidades, podría pensarse que existe mayor participación femenina en los fandangos celebrados fuera de la región Costa Sur¹⁴¹. Efectivamente en los fandangos localizados en la región Exterior de la Costa Sur, constituida casi exclusivamente por grandes ciudades, se dan algunos de los casos excepcionales donde la distribución del género entre los músicos se acercaba a una proporción igualitaria. Sin embargo el resto de excepciones a la tendencia de mayoría absoluta masculina, presente en todas las regiones, se localizaron en la región Istmo y en la Cuenca del Papaloapan. No ocurrió en ningún caso en las regiones serranas. A la luz de estos datos puede deducirse que probablemente la mayor participación femenina como intérpretes está relacionada no solamente con el carácter urbano, sino con los lugares donde se han dado con mayor éxito las labores de enseñanza y difusión del género entre las nuevas generaciones. A través de estos empeños se han extendido concepciones paritarias de género que han incluido en los talleres de instrumentos tanto niños como jóvenes de ambos sexos.

Al conjugar los datos de distribución del género de los músicos en los fandangos a la variable de los tipos de población –comunidad, cabecera municipal y ciudades– los resultados no producen conclusiones claras. Se mantiene la superioridad masculina general pero existen variaciones y excepciones a ésta en todos los tipos de población. Esta situación sugiere la posibilidad de que los motivos de celebración sean una variable que influya de forma más intensa en la distribución del género entre los músicos ya que tiene una relación directa con el perfil de los músicos presentes. Aunque en los fandangos celebrados por motivos religiosos –tal y como fue definido este criterio en el apartado V.1.2 de este capítulo– se percibe una menor presencia de la mujer como instrumentista, es en los que constan de una escenificación previa en los que destaca una mayor presencia femenina.

¹⁴¹ Es importante tener en cuenta que los músicos que asisten a los fandangos superan siempre el ámbito local en el que la fiesta tiene lugar. Es decir, es una práctica habitual que los “fandangueros” viajen con motivo de su asistencia a un fandango. Se mueven sobre todo entre las regiones que forman la macro región Costa Sur, con la excepción de la región de Santa Marta. Así mismo jaraneros y jaraneras de la región Exterior de la Costa Sur visitan la zona considerada como originaria del género y en menor medida el movimiento se da desde ésta hacia el exterior.

Sobre todo en los que tienen lugar después de un festival o Encuentro de Jaraneros, pero sobre todo en los que se celebran con motivo de la clausura de un taller. Definitivamente los nuevos métodos de enseñanza han influenciado fuertemente tanto en la edad como en el género de los actores que actualmente protagonizan estos eventos.

La distribución del género en los grupos musicales que participan en los festivales arroja datos también muy polarizados y relevantes a la hora de considerar la participación actual de la mujer como instrumentista. De los 110 grupos que se han analizado es significativo notar que el 65% estaban formados exclusivamente por hombres, mientras que el restante 35% eran grupos mixtos. No existió ni un solo grupo compuesto exclusivamente por mujeres. A primera vista el que un 35% de las agrupaciones estuvieran formadas por hombres y mujeres puede considerarse una proporción considerable, sin embargo la representación femenina en éstos es siempre menor a la masculina. Es más, en muchos de los casos se trata de una única mujer –tal es el caso del 54% de los grupos mixtos– incluso en agrupaciones formadas por 6 o 7 integrantes.

Además se repite un modelo –16% del total de los casos– de grupos formados por instrumentistas masculinos y una sola mujer cuya labor es zapatear en la tarima, rol que no es desempeñado por hombres. Este modelo de grupos musicales, que integran a una bailadora en una pequeña tarima colocada al frente del escenario, se repite en el 30% del total de los casos independientemente del género de los demás integrantes. La tarima es el instrumento de percusión por excelencia del “son jarocho tradicional”, aunque no es apreciada como tal en todos los casos en el escenario por cuestiones sonoras. Sin embargo lo que interesa resaltar aquí es que el baile fue el código expresivo desarrollado plenamente por la mujer en la fiesta del fandango. De todos los cambios acaecidos en los últimos 30 años la incorporación de la mujer como instrumentista y cantadora es uno de los más llamativos, aunque los datos expuestos más arriba animan a tomar esta consideración con limitaciones ya que la ejecución musical sigue siendo un terreno dominado por el género masculino¹⁴².

En cuanto a los conciertos se plantea de nuevo una situación diferente. Aunque hay grupos compuestos exclusivamente por integrantes masculinos, la mayoría de ellos integran

¹⁴² En este caso los datos con respecto a la distribución del género entre los grupos de los festivales no se cruzaron con las variables territoriales ya que la convocatoria de los festivales supera el ámbito local. Sin embargo se registró la procedencia de estos grupos y por tanto podría sondearse si es que existe alguna relación entre las regiones de procedencia de los grupos y la distribución del género.

IV. Las actuaciones culturales: fandangos, festivales y conciertos

a instrumentistas femeninas. Casi la mitad del total de grupos analizados estaban constituidos a partir de relaciones familiares, donde si bien la mujer suele estar presente en número menor, es notable su participación como instrumentista y cantadora además de como bailadora. También es notable que son los grupos de integrantes más jóvenes, así como con propuestas que apuestan por la renovación o incluso la fusión musical, los que cuentan generalmente con mayoría de integrantes femeninas aunque muy pocos son liderados por mujeres. A pesar de esto de nuevo en el escenario profesional se incluyen elementos que en la fiesta tan solo son tímidamente apuntados.

Por tanto de forma general y a modo de conclusión puede afirmarse que los músicos que participan en los fandangos son conjuntos de personas de variable dimensión, pero cuyo número de integrantes oscila entre los 10 y los 40, en su mayoría hombres de entre 20 y 35 años. Se ha percibido una mayor presencia de instrumentistas femeninas en los fandangos que contaban con una escenificación previa celebrados en las regiones de la Cuenca, el Istmo y la Exterior a la Costa Sur. En los festivales normalmente participan entre 4 y 7 grupos de “son jarocho tradicional”, y son excepcionales aquellos en los que lo hacen un mayor número de agrupaciones musicales. Se trata también de grupos formados por personas jóvenes, de entre 18 y 35 años, aunque es habitual que junto a ellos se integren otras de más edad. También es frecuente un modelo de conjunto que aúna a niños con abuelos que hacen las veces de sus maestros y muestran así el trabajo desarrollado en cuanto a la difusión y a garantizar el relevo generacional en el ejercicio de esta música. Igual que en los fandangos, destacan los músicos varones en estas agrupaciones, siendo el papel más frecuente de la mujer el dedicado a la ejecución de la tarima como un instrumento más dentro del grupo. Es decir, es frecuente la representación femenina como zapateadora en una tarima individual a cargo de las percusiones, y en menos ocasiones, con propuestas escénicas más elaboradas donde se incorporan coreografías inspiradas en otros estilos musicales. A pesar de esto existen –aunque en menor número– actualmente instrumentistas y cantadoras femeninas, presentes sobre todo en los casos en los que el grupo desarrolla una labor profesional más acuciada o por el contrario cuando se trata de agrupaciones musicales que corresponden a una muestra del trabajo de un taller de enseñanza más o menos permanente.

Los bailadores y bailadoras conforman un segundo bloque de actores que participan en los fandangos y de diferente forma en festivales y conciertos. El número de bailadores presentes en los fandangos osciló entre 8 y 40 personas. Sin embargo casi en la mitad de las ocasiones observadas bailaron en la tarima entre 10 y 20 bailadores; y en un 23% de las veces se subieron a zapatear entre 20 y 30 bailadores. Tan solo en dos ocasiones el número excedió los 30, aunque no coincide con los casos en los que más músicos participaron,

como podría suponerse. Es decir que, aunque el número de músicos y el de bailarores están efectivamente relacionados, no es siempre una relación directa. De hecho hay regiones o poblaciones características por la existencia de un gran número de bailarores, que normalmente son de una edad más avanzada que el grueso de músicos –Playa Vicente en la Cuenca del Papaloapan o El Salto de Egytantla en San Andrés Tuxtla, por ejemplo.

A pesar de esto sí suele ocurrir que cuando hay pocos músicos, también hay pocos bailarores, ya que de hecho en la actualidad es habitual que los bailarores toquen también algún instrumento, e incluso que canten. No ocurría así hace algunas décadas, según cuentan algunos informantes de más edad, cuando era frecuente que una persona “tuviera gusto” por una de las vertientes expresivas del fandango. Es decir, que fuera cantador, bailaror o jaranero y no las 3 cosas al mismo tiempo. El cultivar todas las formas expresivas del fandango, quizás no de forma demasiado profunda, puede ser interpretado como otra consecuencia de los nuevos modos de aprendizaje extendidos en las últimas décadas. La profesionalización del género implica la dedicación completa a la práctica y el dominio de los 3 códigos expresivos es manifestado sobre el estrado de los conciertos. Esto confirma la idea de que los escenarios funcionan como plataformas desde las que se difunden modelos deseables y reproducidos en diversos grados en las fiestas.

Podría suponerse que en los fandangos de la región Exterior a la Costa Sur participan menos bailarores. Sin embargo esta presunción no es apoyada por los datos recogidos, ya que la cantidad de bailarores registrados en esta región se sitúa entre los rangos mayoritarios, es decir, huapangos que contaron entre 10 y 30 bailarores. De hecho la única región que destaca por presentar los valores más altos en cuanto a número de bailarores es la de la Sierra de Santa Marta, aunque en ella se dan así mismo los valores más bajos. Por tanto la variable regional no aporta definiciones claras a este respecto, aunque sí lo hace en cuanto a la edad y género de los bailarores de fandango. La situación más frecuente es que el número de músicos sea aproximadamente doble al de los zapateadores, aunque hay excepciones en las que se reduce esta proporción acercándose ambas cifras y tan solo se registró un caso en el que los bailarores superaron a los músicos.

Con respecto a la edad media de los zapateadores de tarima en los fandangos se repiten los resultados descritos para los músicos, aunque con variaciones. Se trata también de una población joven ya que en más del 70% la mayoría eran personas de menos de 35 años. Sin embargo en más ocasiones que entre los músicos, los bailarores rondaban los 40 años –un 11% de los casos. Este dato está relacionado con el hecho de que la fuerte brecha generacional provocada por el decrecimiento y abandono de la práctica de los fandangos entre la década de los 50, 60 y 70 del siglo XX no afectó de forma tan contundente en lo

IV. Las actuaciones culturales: fandangos, festivales y conciertos

que respecta a los zapateadores. Se desconoce si ésto es debido a que entonces había más personas que “tenían gusto por bailar” o a que éstas han recordado su destreza con el pasar de los años. Quizás esté relacionado con que no es necesario ningún otro instrumento, más allá de sus pies y unos zapatos con suela en una tabla de madera, para poder refrescar de vez en cuando la competencia en el zapateado. Destacan en este sentido la región de los Tuxtlas, la Cuenca del Papalopan y en menor medida la región de la Sierra de Santa Marta.

Del mismo modo que en el caso de los músicos, la varianza baja es la más frecuente entre la edad media señalada entre los bailadores, observada casi en un 70% de las ocasiones. Sin embargo en esta ocasión se dan mayores frecuencias para varianzas calificadas como medias y altas, 17% y 8% respectivamente. Esto quiere decir que, en mayor medida que entre los músicos, se dan cita en la tarima individuos de edades dispares que en muchos casos se componen de niños o personas muy jóvenes y otras de edad avanzada. La mezcla de edades en la ejecución del baile es más intensa en las dos zonas serranas, donde por tanto es habitual presenciar este “gusto por bailar juntos” de niños y mayores.

¿Qué ocurre en el caso de los festivales en cuanto a la presencia de bailadores? El intervalo del número de bailadores que zapatean durante las intervenciones de los grupos de “son jarocho tradicional” en los festivales oscila entre ninguno y 50 personas. Este rango tan amplio se explica en parte porque los 2 únicos casos que superaron las 15 personas que bailaron a lo largo de toda la sesión del festival fueron 2 eventos que tuvieron lugar en el Distrito Federal. En ambos se observaron un gran número de tarimas juntas frente al escenario de forma que se consigue una extensa superficie que permite bailar al mismo tiempo a un gran número de personas. Esta variante al modelo observado también ha sido constatada en otros programas festivos similares en la Ciudad de México, aunque no hayan sido incluidos en este análisis, como son los el Festival Guillermo Cházaro Lagos o Son para Milo.

En un festival se producen numerosos cambios en la puesta en escena con respecto a un fandango y la autonomización de la música frente al baile y otros elementos de la fiesta es una de las transformaciones más significativas. La colocación de tarimas frente al escenario fue introducida justamente para reincorporar el baile a la música, aunque las reglas del zapateado en los fandangos de la Costa Sur del Golfo quedan totalmente alteradas en estos casos de amplios grupos de personas que bailan juntas. En primer lugar debido a que la característica del baile por parejas que se “remudan” –sea una o varias bailando al mismo tiempo– desaparece. Se convierte en un conjunto de personas que baila al unísono todo el son, como sucede tradicionalmente en otras variantes de son mexicano –

como el abajeño o el huasteco. Pero además tampoco se siguen las dinámicas de selección del género de los bailadores según el son, es decir, que todas las piezas son bailadas tanto por hombres como por mujeres sin distinción.

Sin embargo estos casos son excepcionales y responden a una situación particular de superpoblación del Distrito Federal que no se da en el resto de regiones incluidas en esta investigación. Por el contrario, en la muestra de festivales analizados en estas páginas, una cuarta parte de los casos no contaban con una tarima frente del escenario. Por tanto no hubo bailadores durante la interpretación musical de los grupos, acercándose aún más al modelo de un concierto. En los casos en los que sí hubo tarima debajo del estrado, el número de bailadores que se animó a participar fue muy reducido, menos de 10 personas en casi la mitad de los casos. Es relevante notar que estos bailadores no fueron las mismas personas que participaron bailando después en los fandangos que tuvieron lugar al término de los festivales. Es decir, aunque estén presentes “fandangueros” llegados de distintos lugares, no es frecuente que éstos se suban a la tarima durante el festival, sino que esperarán a que este acabe y comience el fandango para participar.

Por este motivo se percibe que la edad media de los bailadores no se corresponde con la de los que lo hacen en los fandangos, ya que las franjas de edad de los primeros son más amplias. En más de la mitad de los festivales con bailadores, éstos tenían entre 18 y 45 años. Sin embargo el dato que aporta el matiz diferenciador más claro con respecto a los fandangos es la intensa frecuencia en la que se observó una varianza alta para estas edades medias. Esto quiere decir que hubo más de un tercio de las ocasiones en las que la mayoría de bailadores fueron niños y abuelos.

Los conciertos prescinden definitivamente del elemento del baile en las ejecuciones musicales, exceptuando la interpretación dancística de los miembros del grupo. Aunque no en todos los casos, sí es muy frecuente entre los grupos profesionales el contar con una integrante femenina dedicada a la ejecución de la tarima como percusión pero también a modo de exhibición o demostración del baile. Así mismo también es muy frecuente en los conciertos presenciar el recurso artístico y escénico basado en la ejecución dancística de uno o varios instrumentistas –masculinos o femeninos– al frente del escenario, en solitario o en grupo, sobre una tarima o directamente sobre las tablas del escenario. Normalmente se usa una progresión gradual del abandono de los instrumentos de cuerda hasta conformar un solo de percusión elaborado por los zapateadores en cuestión.

La distribución del género en el caso de los bailadores arroja también datos diferentes a la observación de esta variable en el caso de los músicos. Se ha dicho anteriormente que el rol de bailadora fue el que casi exclusivamente ocupó la mujer hasta durante al menos la

IV. Las actuaciones culturales: fandangos, festivales y conciertos

primera mitad del siglo XX. La mayoría femenina sigue siendo lo observado en más del 60% de los fandangos, aunque no en las proporciones en las que cabría imaginar. Tan solo en 3 ocasiones –8% del total– se observó un 80% o más de bailadoras con respecto a los hombres en la tarima. Sin embargo, en un considerable 17% de las ocasiones, el género entre los bailadores estuvo distribuido de forma igualitaria. Por tanto, de la misma forma que entre los músicos aunque de forma inversa, la mayoría femenina sigue vigente aunque con tendencia a diluir su forma absoluta. A pesar de que por ejemplo los fandangos de Xalapa tienen fama de no contar con bailadores masculinos, no se observa una relación directa entre la superioridad femenina en cuanto a los bailadores y la región Exterior de la macro región Costa Sur, donde incluso se registraron en algunas ocasiones valores paritarios. De nuevo la región de los Tuxtlas y la de la Cuenca son las que cuentan con la mayoría de las ocasiones donde el género se distribuyó de forma igualitaria entre los bailadores de fandangos.

La distribución del género entre los bailadores en los festivales se acerca aún más que en el caso de los fandangos, ya que en más de un tercio de los casos observados hubo aproximadamente el mismo número de mujeres que de hombres sobre la tarima. Así mismo no destaca ninguna proporción. No hay un número de casos que resalte con mayoría femenina o masculina, sino que se distribuyen de forma muy similar con una ligera mayoría femenina. Es también significativo relacionar los datos acerca de los bailadores de los festivales con los de los fandangos que tuvieron lugar después de casi todos estos festivales. Por ejemplo en el caso del Festival del Tesechoacán no se bailó durante el festival aunque durante el fandango hubo una gran cantidad de bailadores, y más aún, de bailadores masculinos. En el caso del Encuentro de Jaraneros de Pajapan, los bailadores locales estuvieron presentes durante las intervenciones de los grupos en el escenario. Sin embargo no participaron en el fandango posterior, protagonizado por jóvenes de la región Istmo en su mayoría y no por los bailadores locales.

A modo de conclusión entonces puede decirse que los bailadores en los fandangos oscilan entre 11 y 30 años en más de un 70% de las situaciones observadas. Aunque se trata también de personas jóvenes, se dan casos en los que la edad media es superior y cercana a los 40 años. Suele haber mayoría femenina, pero existe la tendencia de que esta situación se diluya. A pesar de que se ha pretendido reincorporar la vertiente del baile a la música en los festivales, esto no es conseguido en muchos casos. Por un lado porque en ocasiones no se introduce el espacio especialmente dedicado para ello, así como porque en los casos en los que existen tarimas entre el escenario y el auditorio, no participan muchas personas bailando. Por eso en la mayoría de las ocasiones, los propios integrantes de los grupos están continuamente desde el escenario animando a bailar, con variable efecto entre los

asistentes. También es significativo que las personas que se animan a zapatear durante estos eventos pertenecen en su mayoría a las audiencias y no se corresponden con las que más tarde participarán en los fandangos. Por eso se trata de individuos de más edad o de niños, destacando entre ellos las mujeres, aunque el género está distribuido de forma irregular.

IV. 2. 2 TRAYECTORIAS, MOTIVACIONES Y VALORES

Las características sociológicas descritas más arriba pueden en principio dar la impresión de que los principales actores de los fandangos, festivales y conciertos conforman un grupo bastante homogéneo. Sin embargo esto es del todo falso ya que entre ellos pueden encontrarse muy diversas formas de percibir y evaluar su participación musical y festiva, así como los significados y valores que la misma tiene. Éstos están relacionados en gran parte con sus trayectorias de vida y las distintas vías por las que llegaron a “su gusto” por el son y el fandango. A lo largo del desarrollo vital de estas personas se han definido y transformado las principales motivaciones e intereses que los han llevado a profundizar en la práctica musical. Estas percepciones conforman una escena polifónica mediante la que se vive y se justifica la presencia individual y colectiva en las performances o actuaciones culturales.

Ávila Landa (2008:55) esbozó en su trabajo posibles motivaciones de la juventud para vincularse a este género y su fiesta, aunque sin especificar sus fuentes. Destacó la capacidad de generación de identidad a través de la expresión en la participación activa, aspecto poderoso de los fandangos. Pero así mismo subrayó que el bajo coste económico que implica, es un fenómeno cultural abierto y es relativamente sencillo incorporarse a él. Finalmente es una opción más dentro del abanico de músicas contemporáneas para el consumo de jóvenes en una etapa de posmodernidad donde las culturas populares tradicionales o históricas ofrecen pertenencia e identidad, sin exigir adscripciones definitivas, con posibilidad de entradas y salidas permanentes.

Las anteriores apreciaciones son interesantes y compartidas en parte a través de la experiencia de esta investigación. Sin embargo, de la misma forma que los datos sociológicos del apartado anterior, corren el riesgo de formar una imagen simplificada de la realidad. Pueden encontrarse en la actualidad relatos de vida muy dispares entre las personas vinculadas al son y al fandango. Como se comentaba más arriba aún hay músicos y bailadoras de edad madura que relatan cómo aprendieron y vivieron el fandango hace más de 40 años. Es común que afirmen que “aprendieron solos, mirando, pegándonos a los músicos mayores” cercanos al entorno familiar. Se repiten las anécdotas acerca de cómo “agarraban el instrumento a escondidas” porque su papá o su tío no querían que aprendieran

IV. Las actuaciones culturales: fandangos, festivales y conciertos

a tocar. A propósito de las creencias alrededor de la música de cuerdas de la Costa Sur del Golfo, ya se apuntó que el ejercicio de la música y la presencia en la fiesta no estaba considerado algo recomendable para los niños antes del inicio del Movimiento Jaranero. Estaba relacionada con el vicio, la parranda y la noche, con todas las implicaciones que ésta tenía.

Mujeres y hombres refieren etapas de su vida en las que abandonaron su participación en la fiesta debido al matrimonio, al cese del consumo de alcohol o a la conversión a la fe de iglesias protestantes¹⁴³ que condenan estas prácticas festivas y que han tenido una fuerte y nueva presencia en muchos pueblos del sur de Veracruz. Especializados solamente en una de las 3 vertientes expresivas –y no en todas ellas como es frecuente actualmente–, desarrollaron el papel de músicos en sus comunidades asistiendo a las fiestas de sus pueblos o acompañando determinados momentos vitales de sus convecinos. Con estas participaciones conseguían un pequeño ingreso económico extra además de cumplir con el compromiso que es “la tradición”, “lo que debe ser”. Al mismo tiempo proseguían dedicados a actividades agropecuarias como principal actividad productiva, la cual desarrollarán hasta el final de sus días.

Sobre todo en las regiones serranas, también estaba y está relacionado con el ejercicio espiritual y religioso y por tanto aún existe gente joven que relata:

...la mamá de mi mamá, ella está muy metida en la Iglesia y antes a ella la buscaban mucho para hacer los rezos. Entonces no le gustaba ir sola y me llevaba a mí o a una tía que le llevaba cinco años de diferencia y entonces casi siempre después de los rezos, se hacia el rezo y después el huapango, era muy cotidiano cada 8 días tal vez, cada 15...

Entrevista marzo 2015, Región Istmo

En las regiones donde todavía en la actualidad se utiliza la música de cuerdas en las fiestas populares, la presencia y participación en las mismas, es uno de los principales motivos de vinculación al ejercicio de la música de jaranas y al fandango. Las fiestas patronales, la salida de la Rama o los velorios a imágenes sagradas son contextos continuamente referidos por los informantes de las regiones de la Costa Sur. A partir del conocimiento y presencia en este tipo de eventos, puede darse el interés en profundizar en

¹⁴³ Sobre la implantación de otras confesiones cristianas distintas a la católica en el Estado de Veracruz ver Vázquez Palacios y Rivera Farfán (2009).

el acervo musical y motivar la búsqueda de músicos en la región con los que se establecen vínculos personales a través de la experiencia de transmisión de conocimientos.

La mayor parte de nosotros aprendimos a tocar en diciembre o sea con motivo de sacar la Rama, con motivo de pasear al Niño Dios, en el acarreo de niños, 24, y 25 y ya de ahí pues como que uno se va...

Entrevista agosto 2014, Región Tuxtlas

Músicos y bailarines jóvenes, pero también de edad madura, procedentes de familias fandangueras campiranas relatan también sus experiencias juveniles de migración a grandes ciudades. En estas consiguieron desarrollarse como músicos profesionales viviendo de la capacidad para combinar su actividad musical, con la laudería, impartiendo clases, o todas ellas al mismo tiempo. Moviéndose dentro de circuitos culturales y comerciales minoritarios logran grabar discos y ofrecer conciertos a lo largo del país o incluso fuera de éste. Las migraciones laborales y formativas de músicos se dan tanto al interior del mismo estado de Veracruz como hacia la capital del país. Este movimiento de personas, que no es exclusivo del ámbito musical ni mucho menos, refleja una situación grave de desempleo y pocas oportunidades de desarrollo profesional, la cual es acuciada en las zonas rurales de Veracruz.

Pero sin pertenecer a una familia de “soneros de abolengo”, el vínculo con esta música puede ser familiar y que sea a través de los padres u otros parientes por los cuales se tiene conocimiento de la misma y se adquiere “el gusto por ella” desde la infancia. También hay relatos, muy distintos a los anteriores, que narran el contacto con el son y el fandango producido no precisamente en edades tempranas ni en el seno familiar. Es común que de forma inicial se describa un proceso que supone la deconstrucción de una imagen previa del “son jarocho” procedente de los ballets folclóricos y las propuestas musicales de los años 40 y 50 del siglo XX:

Uno de mis contactos remotos es viajando a Veracruz, al Puerto, en los portales tocando el grupo más jocoso...de niño. Quizás también en algunas marisquerías del DF, el ritmo rápido del arpa y las vocecitas...groseras...ese es el recuerdo de mi primer contacto con el son jarocho.

Entrevista junio de 2014, Región Exterior a la Costa Sur

Es común entre los músicos aficionados de la región Exterior a la Costa Sur que los primeros contactos se produzcan en las ciudades de donde son originarios. En ellas se asiste a un evento cultural en el que interviene un grupo de la vertiente estilística denominada actualmente “son jarocho tradicional” y que ofrece una nueva perspectiva musical en

IV. Las actuaciones culturales: fandangos, festivales y conciertos

contraposición a la música jarocho de los ballets folclóricos, la más extendida también en las escuelas y en general en la radio y televisión. Por tanto también se puede llegar a esta música y a su fiesta a través de vínculos de amistad o de afinidad, que son establecidos normalmente en la juventud. Tras un primer contacto en un concierto o un taller de formación, usualmente se realiza un viaje al estado de Veracruz para participar en alguna de las festividades más conocidas y concurridas. La fiesta de la Candelaria en Tlacotalpan es uno de los inicios compartidos en las narraciones recogidas, pero también lo son los fandangos de la Rama en Santiago Tuxtla.

Es particularmente llamativo que en un gran número de ocasiones los y las entrevistadas hacen referencia a un momento en los que esta práctica les condujo o acompañó en un cambio profundo en sus vidas. Puede ser a nivel personal, un cambio en su manera de ver y comportarse ante el mundo, y en ocasiones coincide con un periodo de intensa búsqueda existencial y/o musical:

En esa fiesta [...] fue un momento mágico en mi vida. Sentí como me invadía una luz desconocida, me hizo sentir cosas que nunca había sentido, entre el estómago y el vientre, sentí una energía increíble, escuchar eso, cómo me subía la energía además del tequila que me estaba tomando [...] No me despegué del lugar donde estaban tocando, duró bastante, como dos o tres horas. De ahí me quedé impreso, tatuado, y las sensaciones que me provocaron ese son jarocho que se llama tradicional.

Entrevista junio 2014, Región Exterior a la Costa Sur

Mi primer fandango, así fandango, fandango, que yo llamaría fandango, fue uno de Santiago Tuxtla [...] Estaba en un proceso de separación y estaba triste. Para mí fue una transformación, el calor, viendo la flor de la caña en la carretera [...] fui recibida de una forma tan hermosa que ellos se volvieron parte de mi familia. Yo nunca había visto un fandango, de la casa jalaron unas sillas y fueron para allá. El recibimiento, la música y la fiesta, la gente bailaba con mucha fuerza y la música era hermosa. Esa fiesta con gente de todas las edades, el bullicio, la feria... Para mí fue muy sanador.

Entrevista junio 2014, Región Exterior a la Costa Sur

Los movimientos de personas interesadas en participar en fandangos y festivales se dan de las grandes ciudades a las cabeceras municipales de la Costa Sur, pero también entre pobladores de comunidades y cabeceras municipales de las distintas regiones de la Costa Sur. Excepcionalmente algunas personas originarias de otros estados hacen de la promoción

y la difusión de la música de cuerdas del sur del Golfo su forma de vida trasladándose a vivir al estado de Veracruz para continuar su aprendizaje y desarrollar la labor de fomento cultural. Los lazos que unen a los jóvenes de los pueblos y cabeceras municipales y a los de las ciudades son fuertes y en ocasiones se sienten más cerca entre ellos que con los viejos de sus comunidades. Ortiz López (2009:95) explicó ésto en parte debido a que aprendieron el son como parte de una estrategia de rescate y en el formato del taller, que entre otras cosas modificó el lenguaje musical del son y lo hizo comprensible para jóvenes de cualquier lugar de la república.

Los movimientos de músicos, bailadores y cantadores para participar en fandangos celebrados en regiones vecinas es una de las características de esta fiesta. Muchas anécdotas son relatadas al respecto por los músicos de más edad y por tanto no es algo exclusivo de la actualidad, aunque posiblemente se hayan ampliado los radios de estos movimientos por sensibles mejoras en los transportes y en las comunicaciones. Estas experiencias de movilidad implican el contacto y la convivencia con otros músicos de jarana, a veces de otras generaciones. Éstos devienen en maestros informales en el ejercicio de la música y el baile, pero después pueden convertirse en amigos a través de una convivencia que supera los límites espacio-temporales del fandango mismo. Estas redes de amistad se fortalecen –o debilitan– a través del desarrollo y ejercicio de la música, pudiendo convertirse en relaciones familiares por ejemplo a través de ceremonias de padrino.

Pero con ellos se hizo más fuerte [...] nos estrechamos más con ellos, no con formar un grupo sino a vernos seguido, a participar con ellos en fandangos, muchos, muchos fandangos. Todos en los Tuxtlas, jalamos mucho para allá.

Entrevista julio 2014, Región de la Cuenca del Papaloapan

También hay experiencias de vinculaciones superfluas y temporales con la música de cuerdas del sur del Golfo. Se limitan a la asistencia eventual, o constante durante una temporada, a algún taller y a los fandangos que tienen lugar en sus ciudades de origen. Es posible que nunca viajen al sur de Veracruz o no profundicen en el universo cultural del que procede esta música y su fiesta. Por tanto las razones por las que las personas se vinculan a este acervo cultural son muy variadas. En ocasiones existe un vínculo familiar, que en los menos casos implica que se ha nacido en el seno de una familia de músicos o bailadores. Dicha circunstancia se restringe, por ahora, a las regiones que forman la Costa Sur. Sin embargo las personas se mueven a través de las regiones y ha habido numerosas migraciones de músicos en los últimos 30 años hacia las principales ciudades del estado de

IV. Las actuaciones culturales: fandangos, festivales y conciertos

Veracruz y al Distrito Federal. Por tanto miembros de estas familias residen y trabajan en ellas en la actualidad, por consiguiente sus hijos nacen así mismo en el DF o en Xalapa.

Independientemente de la vía por la que las personas conozcan al son y al fandango del sur de Veracruz, existen motivaciones compartidas entre ellas. Éstas hacen que en algunos casos, tras los primeros contactos, se profundice en la ejecución de alguno de sus códigos expresivos, se realicen viajes a las fiestas del sur del estado y solo minoritariamente se desempeña una actividad profesional alrededor del ejercicio de la música. Uno de los intereses compartido y fundamental es el desarrollo de una actividad creativa que produzca satisfacción personal y diversión. De hecho la diversión y el gusto son las principales motivaciones. Quizás sean las más antiguas y compartidas por los músicos viejos, junto al compromiso de acompañar ciertos eventos importantes para la comunidad. La motivación por la diversión implica, desemboca o se mezcla con otras, de índole muy diversa y no presentes en todos los actores.

Sin embargo la acentuación del carácter lúdico es una de los rasgos las transformaciones de las fiestas en la postmodernidad

[...] En el momento actual del son jarocho, el fandango se redujo a la palabra "fiesta". Fiesta como objetivo único y último, carente de vida y la experiencia que nos brinda. Esta anécdota es de suma importancia en un contexto donde el alcohol, drogas y libertades sin responsabilidades son un exceso que se refleja en las tarimas. Los viejos jaraneros del son perdían las voces y manos por el paso de los años, los jóvenes las pierden en el exceso de los días. El fandango en las zonas urbanas del país; "el mundo ya", se ha convertido en la píldora que se vende para el "des-estrés" de las poblaciones sometidas al régimen económico actual. Así en los centros alternativos se dan clases de yoga, reiki, zumba, rumba, capoeira, meditación trascendental y son jarocho. Es decir la cultura reducida a una mercancía pobre de humanidad. Sería bueno escuchar al viejo Antonio a través del maestro Nájera, para saber que la vida se les va a los muchachos en el frenesí viernes, sábado, domingo de fiesta, en la persecución de una imagen que los abuelos ni siquiera imaginaban, ser un *folkstar*.

Comunicación en Facebook 08/04/2015

El importante contexto de socialización que implica la fiesta del fandango es un factor directamente relacionado con las motivaciones de la diversión y el gusto. Si bien en la actualidad se han multiplicado los espacios lúdicos sobre todo en ciudades y cabeceras municipales, esta función como intensificador de relaciones sociales y en particular en las

amorosas se ha mantenido a lo largo del tiempo. Se siguen produciendo alrededor de la tarima cortejos, relaciones sentimentales esporádicas, noviazgos e incluso matrimonios; pero también adulterios y divorcios.

El huapango [...] nos ha dado la posibilidad de organizarnos, de platicar, de conocernos también, de integrarnos.

Entrevista agosto 2014, Región de los Tuxtlas

El deseo de conocer o profundizar en las costumbres y tradiciones, las fiestas de la localidad y así poder participar en ellas ha sido también reseñado como una motivación inicial. El conocimiento de la cultura musical permite este acercamiento que no es proporcionado por la educación reglada, donde se difunden acontecimientos históricos o socioculturales a nivel macro, de otras latitudes. A través del conocimiento del son se llega a personajes, lugares, animales, árboles, anécdotas... ubicados en una realidad inmediata y de una dimensión local. Pero también alimentos y bebidas locales consumidas en las fiestas y, derivados de éstos, variedades de vegetales endémicos y técnicas de cultivo regionales.

Es importante señalar que actualmente una de las motivaciones principales de la población joven que practica esta música, ya sea de regiones de la Costa Sur o de fuera de ella, es desarrollar una labor profesional alrededor de la misma. El son, como fuente de ingresos y valor comercial, es uno de los ámbitos en los que se observan fuertes transformaciones en las últimas tres décadas. En algunos trabajos este rasgo se ha usado como distintivo entre el son rural y el urbano: en el pueblo no se venden discos ni se organizan conciertos ni se cobran los talleres; actualmente tanto los músicos jóvenes como los viejos cobran por tocar en eventos sociales (Ortiz López, 2009:95).

Sin embargo el que los músicos recibieran una compensación económica extra a sus ingresos al ser invitados a tocar en un festejo privado es algo relatado como usual en otras épocas. Lo que es relativamente reciente y cada vez más frecuente en cuanto a metas y objetivos de los jaraneros, es el deseo de alcanzar la profesionalización con el ejercicio de la música: grabar discos, dar conciertos, realizar giras y dedicarse por completo al estudio y composición musical. Lo cierto es que los pocos que consiguen esta meta, y para alcanzar la subsistencia, combinan su actividad creativa con otras remuneradas relacionadas como la laudería, los talleres o los trabajos en instituciones de cultura. La profesionalización de los músicos, así como de talleristas y lauderos, es una de las consecuencias más directas de la labor del Movimiento Jaranero y con repercusiones en distintos ámbitos: la función social del músico en los pueblos, los medios de transmisión de conocimiento, las técnicas de construcción de instrumentos... Pero más allá de eso y en lo que respecta al tema tratado en

IV. Las actuaciones culturales: fandangos, festivales y conciertos

estas líneas, se ha convertido en una de las principales motivaciones para las generaciones jóvenes que reciben modelos y figuras casi idolatradas desde la formación de los primeros grupos y los que les siguieron en la década de los 90 del siglo XX. A pesar del intenso interés por ser parte de una agrupación musical que se sube a los escenarios también existen posturas críticas o contrarias entre la juventud acerca de esta tendencia:

No tengo un grupo porque siento que es una responsabilidad muy grande. Primero porque es un rollo, no es fácil tener un grupo [...] las funciones de organización y de trabajar en equipo no son fáciles; no solamente esas cosas de logística sino también las cuestiones musicales. Estás haciendo cosas y de repente quieres hacer más y es como esta visión de que te gusta algo y quieres hacer más y quieres aprender y esa ansia que también tienes como de chavo, y te das cuenta de que te faltan muchas cosas para poder hacer eso que quieres. Hay muchas cosas que no sabes y que no estás listo, o sea, como para exponer algo que aún no has acabado de aprender, o que tal vez nunca vas a acabar de aprender porque también los mejores músicos, de todas las músicas del mundo, siguen aprendiendo siempre.

Entrevista junio 2014, Región Exterior de la Costa Sur

Otra de las motivaciones reseñadas para mantener el vínculo con el son y el fandango es el deseo de aportar algo a una tradición o acervo cultural del que se ha recibido mucho, ya sea musicalmente, o desde la enseñanza o la investigación. Contribuir con aportes, originales si es posible, pero desde algún ámbito. Al mismo tiempo se repite en varias narraciones el interés por desarrollar desde el ejercicio de la música una actitud política en el entorno inmediato. Se afirma que el “movimiento no es solo música”, se tiene consciencia de que las labores de promoción y difusión cultural tienen un significado político.

Me ha servido... tiene una conmutación política, porque ya lo habíamos tocado, o sea para mí sí hice esto. Puedes fingir demencia de que no estás haciendo nada pero además es una cosa falsa, sabes que tiene un significado político y ¿por eso vas a renunciar a hacerlo? Desde luego que no, lo vas a pulir. Entonces políticamente, afectivamente, ha significado mucho para mí.

Entrevista julio 2014, Región Istmo

Las posturas ideológicas son variadas y con muchos matices, sin embargo van encaminadas al deseo de la autogestión y el trabajo por la igualdad social. En los últimos años se han elaborado y profundizado estos discursos e intereses por algunos grupos dirigiéndose hacia la defensa del territorio, de la cultura y el patrimonio propio. Y

extendiéndose hacia la salud integral y la medicina local, el cuidado del medio ambiente, la protección de los recursos naturales o la soberanía alimenticia. Sin embargo también son frecuentes acercamientos a estos temas poco elaborados o materializados en las rutinas cotidianas.

Luego ya escuchando los sones y metiéndonos a los temas de los sones, viendo las condiciones en las que vivían los señores, viendo las condiciones en las que vivíamos nosotros, pues no estábamos muy lejos de su realidad pues, de hecho por una piscacha estábamos diferenciados pues [...] Nosotros lo único que teníamos en esa época era la música, entonces comenzamos a involucrarnos desde ese nivel de la música al rollo, comenzamos a involucrarnos nos fuimos a las movilizaciones, a las marchas, a hacer música.

Entrevista agosto 2014, Región Tuxtlas

Desde esta perspectiva muchos músicos se convierten también en promotores culturales en sus comunidades –con distintos grados de institucionalización o profesionalización en su labor – realizando proyectos de enseñanza, valoración y difusión de su cultura musical. Al mismo tiempo los jaraneros con mayor vocación política desarrollan su faceta como activistas sociales y están presentes con su música en eventos de manifestación pública o movilizaciones de diversa índole. Aunque a juicio de algunos actores esta función política se ha difuminado en favor de lo lúdico o del éxito profesional sobre los escenarios, existen aún propuestas con una fuerte orientación política e incluso se consideran entre ellos mismos como luchadores sociales.

Unido a la principal función del gusto o la diversión, aparece la dimensión afectiva y de relaciones sociales. Tanto en contextos más urbanizados como otros menos, es un denominador común la consideración de la vinculación con la música y los fandangos como algo cercano a una forma de vida, más que una afición. En ocasiones la música, el baile y la versada son concebidos como una información universal y atemporal, que es expresada en esta cultura particular a través de los sones pero que es compartida por todos los seres humanos, una forma de expresión de sentimientos humanos que supera al propio lenguaje y que es heredera y depositaria al mismo tiempo de un conocimiento ancestral.

La eficacia ritual de los fandangos, la potencialidad catártica y los estados de trance están relacionados con esta capacidad de expresión de sentimientos personales, que permiten la liberación de los mismos en un sentido de purificación. Por eso coinciden varios relatos en que el ejercicio de la música en general pero la participación y comunicación en el fandango en particular, supone la posibilidad de un entendimiento

IV. Las actuaciones culturales: fandangos, festivales y conciertos

pleno en el que no participan roles sociales o máscaras individuales. El desarrollo de la música promueve la percepción y la intuición entre los que participan. Por eso el papel de “conductor” en un fandango tiene la virtud de manejar los estados de ánimo de los asistentes, conducirlos, y usar los distintos sonos según sus cualidades para modelar estos estados. Esta vulnerabilidad, descrita por los propios participantes cuando comparten su música en un fandango, es lo que explica también la necesidad de protegerse, sobre todo en determinadas ocasiones y regiones, ante ese movimiento o manejo emocional que según los lugares es enunciado una forma más o menos clara con “miradas pesadas”, “vistas fuertes” o incluso abuso de la brujería.

En realidad es como la energía conjunta, toda trabajando de manera colectiva y creo que sí ahí lo ritual cumple completamente su función y cada quien va y saca y limpia lo que puede y lo que no puede, o va hacia las cosas que no tendrías que agarrar también. Porque así como hay varios que están ahí sacando sus pesares, sus penas, sus conflictos, pues ahí agarras un sancocho que no te correspondía, un mole medio regular. A mí me parece que cuando fluyen esas energías ahí, que lo hace bonito y a la vez fuerte, no necesariamente bonito, pero que sí sirve de un espacio sanador y donde la energía, se siente de alguna u otra forma especial.

Entrevista junio 2014, Región Exterior de la Costa Sur

Para concluir con este apartado acerca de las distintas motivaciones de actores tan diversos dentro del son jarocho y el fandango, siguen unas décimas compuestas por uno de los miembros de una agrupación musical de son jarocho de la Ciudad de Puebla que muestra esta relación entre la potencial capacidad expresiva y de transformación de esta música en su fiesta y la selección de este elemento cultural como rasgo identitario, incluso desterritorializado.

I.

*Platicarles quiero ahora
por qué canto y toco aquí
yo a Santiago Tuxtla fui
y escuché en bendita hora
cómo la jarana llora
al pulsarla un jaranero
quien se convierte en velero
de versos que son rimados
y en décimas recitados
bajo la luz de un lucero.*

II.

*Al embrujo de esa tierra
quedé por siempre encantado
y del son enamorado
y todo lo que esto encierra
si de lo alto de la sierra
baja la nocturna brisa
te atrapa lenta y sin prisa
para envolverte en sus redes
escaparte ya no puedes
presos estás, te jaraniza.*

III.

*Jaranero no he nacido
jaranero yo me he vuelto
por mi corazón tan suelto
que todo canto ha sentido
y que siempre ha preferido
echar sus penas al viento
por eso lo que yo siento
en una copla recito
se los digo y lo repito
jaranero soy no miento.*

IV.

*Que me acepten yo les pido
porque quiero platicar
y al mismo tiempo entregarles
mi canto humilde y sentido
de muy lejos he venido
a beber del sentimiento
del sol, del agua y del viento
que nace en estos lugares
y hace olvidar los pesares
que traigo en el pensamiento.*

Grupo El Cayuco, Ciudad de Puebla

Las trayectorias de vida explican en gran medida las motivaciones que los diferentes individuos han tenido para acercarse al son jarocho y al fandango, mismo desarrollo vital que las transforma a lo largo del tiempo. Los significados y valores identificados por los actores con sus propias prácticas están en estrecha relación tanto con sus caminos vitales como con sus intereses particulares. Uno de los valores señalados con frecuencia es la capacidad de transformación presente en la música, el canto y el baile, en conexión con la eficacia ritual y catártica de los fandangos. Al inicio de la investigación la catarsis se identificaba exclusivamente con el momento extático alcanzado en determinados períodos del fandango. Sin embargo para muchos actores supera este ámbito ya que la transformación puede ser experimentada por ejemplo en los métodos de enseñanza y transmisión de conocimientos. Amplía así su cobertura y efecto ya que permite su instrumentalización en procesos a mediano o largo plazo. Puede ser concebida a nivel personal o individual pero también a nivel social y por lo tanto en no pocas ocasiones es contemplada como una potente herramienta de cambio social. Considerada útil en la práctica de una resistencia cultural ante procesos invasivos consumistas o comerciales, también es valorada como generadora de oportunidades y valores éticos. Así mismo es usada como una poderosa arma para defenderse y afrontar la situación de opresión y violencia institucionalizada que se vive actualmente en todo el país pero que ha afectado de una manera muy directa a la juventud y al estado de Veracruz en los últimos años.

Las fiestas van tejiendo al celebrarse y repetirse una invisible e indestructible red social que integra familias, pueblos y regiones enteras. Es tan fuerte y tan antigua

IV. Las actuaciones culturales: fandangos, festivales y conciertos

esta costumbre, que aun estando lejos son miles quienes regresan a su casa y a su pueblo el día de la fiesta [...] Nos juntamos a celebrar un viejo ritual mestizo, que se expresa en una fiesta fandanguera que dura varias noches. Con ese acto, consciente o inconsciente, ayudamos y nos ayudamos a que la tradición y la vida continúen. Por unos días somos una comunidad reunida a orillas de la tarima. No hay diferencia ni distingos y si algo que nos junta: la ganas de compartir la música, el baile, los versos, la fiesta y la madrugada. Esta manera festiva de hacer comunidad se repite cada vez que nos reúne el fandango.

Guadarrama Olivera (2009)

Otro de los valores frecuentemente mencionado en relación al son y al fandango actualmente es la capacidad de “generar comunidad” o “comunitarismo”, a pesar de que no habitualmente definen con claridad estos términos. Incluso autores como Alcántara han acuñado recientemente como sinónimo de músicas tradicionales lo que ha denominado músicas comunitarias¹⁴⁴. Se considera que esta música “nace con la colectividad, de la comunidad del fandango y se alimenta sobre todo de eso mismo”. En general el concepto hace referencia al establecimiento de lazos y relaciones de igualdad, amistad e incluso familiares, cooperación y solidaridad. Los fandangos actualmente son las actuaciones principales de este espectro de valores comunitarios, defendidos como “incluyentes” en el discurso de la promoción cultural, donde se defiende la participación como elemento distintivo, la convivencia entre los músicos y los no músicos, la organización conjunta entre los participantes o en términos de Velasco Maíllo (1996) “la fiesta de todos” frente a “la fiesta para todos”.

El sentido comunitario y el derecho a participar, a ser creador de cultura, son valorados en contraposición a un contexto dominado por un estado nación centralizado y organizado por medio de estructuras verticales –en la Iglesia, en los partidos políticos. La cordialidad y el respeto son también valores definidos como necesarios para el desarrollo óptimo del fandango por encima de cualquier otro protocolo o norma. Según algunos informantes ese equilibrio y respeto, considerados condición *sin equa non* de los fandangos, es lo que ha

¹⁴⁴ A partir de cuestionar el uso del término “música tradicional”, invita a poner atención a aquellas funciones o características que permiten a un conjunto de músicas ser denominadas “tradicionales”; sus procesos sociales, sus complejos festivos y la organización comunitaria que está en el trasfondo de la interpretación de esas músicas. “He llegado a la conclusión de que la función que le ha dado a un conjunto de expresiones musicales la connotación de ‘tradicionales’ es el hacer y generar comunidad”. ([www. http://cultura.morelos.gob.mx/noticia/culturas-musicales-una-charla-con-el-doctor-alvaro-alcantara-en-el-mmapo](http://cultura.morelos.gob.mx/noticia/culturas-musicales-una-charla-con-el-doctor-alvaro-alcantara-en-el-mmapo)) Consulta 14/10/2016.

inspirado a muchos jaraneros a sentirse afines a los movimientos sociales. Más allá de la música misma, se valoran dinámicas de organización que se consideran heredadas desde antes de la invasión española. Algunas de ellas son los conceptos del *techio* o la mano vuelta; o las relaciones de padrinzago o de compadrazgo que establecen redes entre habitantes de pueblos vecinos, denso tejido cultural que se extiende más allá de las fronteras político administrativas que marcan los municipios.

La forma de *communitas* en términos de Turner (1969), presente de forma temporal seguramente en los fandangos desde el siglo XIX, es ahora valorada, racionalizada y expresada de forma consciente. En ella el consumo de alcohol, y recientemente de otros estupefacientes, tiene un papel que no se puede ni obviar ni menospreciar como estimulante de las emociones y de la percepción. Este sentimiento temporal de hermandad forma parte de un discurso de reivindicación identitaria que la considera una fortaleza para afrontar los embates a los que se ve sometida la sociedad mexicana actual. Por supuesto el discurso no es homogéneo, menos aún en cuanto a las prácticas desarrolladas por las colectividades para aterrizar dicho discurso.

Entre las narrativas orales y las acciones existe comúnmente una gran diferencia, hasta el punto de entrar en franca contradicción. En opinión de algunos informantes la formación de un doble discurso paradójico ha llegado a poner en riesgo a la música, más que a revitalizarla. De forma, consecuente a los valores enunciados aquí y actualmente asociados al ejercicio de esta música y su fiesta, se crean nuevas sacralidades. Éstas están centradas principalmente en la vida comunitaria –la de los pueblos y rancherías– y en la idealización de las formas de vida campesina. En este discurso las labores agrícolas aparecen dulcificadas e ingenuas, formando una estampa cercana a lo pastoril en su relación con el ejercicio de la música. Esto se consigue prescindiendo de un análisis real de la cotidianidad actual de una persona con dependencia de las actividades agrícolas –su relación con los mercados, la presencia de empresas extranjeras de industria alimenticia, el uso de pesticidas, herbicidas y fertilizantes y los riesgos productivos en no usarlos, las inclemencias climáticas y los desastres en las cosechas, el arduo desgaste físico– y la consideración de la música para los campesinos como un elemento diario y no como parte de un tiempo extraordinario como son las fiestas.

La casi veneración en los discursos a la imagen de las personas de edad avanzada vinculadas en distinto grado con el mundo del son y el fandango es otra de estas nuevas sacralidades. Son considerados como emisarios de una época pasada mítica, aunque esto no conlleva en la mayoría de los casos un trabajo a largo plazo con esta población que sigue viviendo en condiciones de miseria y soledad –tanto en zonas rurales como urbanas. Pero más allá de eso es esta población, campesinos y músicos de edad avanzada, los menos

IV. Las actuaciones culturales: fandangos, festivales y conciertos

beneficiados de los recursos y programas orientados a la promoción y a la difusión del son jarocho y de su fiesta. En revisiones recientes a estas nuevas sacralidades existen propuestas para recuperar de los “músicos viejos” no solo la música, sino su lenguaje a la hora de explicar la música y otros tópicos, la cosmovisión o su forma de ver la vida y la forma de organizarse o de relacionarse.

De forma paralela a estos discursos que defienden el llamado “comunitarismo”, se recogen multitud de testimonios que reflejan conductas competitivas en los fandangos actuales en cuanto al desarrollo individual de la música o el baile, explicadas como uno de los mayores “vicios creados a partir del Movimiento Jaranero” que también promovió ídolos y modas. El éxito social o los logros profesionales, expresados al mismo tiempo como una de las principales motivaciones, son también criticados como contrarios a los conceptos de igualdad y solidaridad protagonistas de los discursos de promotores y líderes de colectivos. Algunas actitudes reproducen un esquema vertical que algunos actores han querido ver como reflejo mismo del escenario y las posiciones a distintas alturas en la distribución del espacio en los espectáculos. Entre ellas destacan las comparaciones entre instrumentos valorados por importantes sumas de dinero, las relaciones sociales con personajes reconocidos o las invitaciones a participar en foros culturales. Estas actitudes de envidia o celos, actos de expresión de poder, lucha por los recursos existentes –privados o públicos–, son continuamente detectadas por los propios protagonistas. En el entorno social son vividas como criterios de formación de jerarquías o rangos dentro de los propios músicos, donde el saber y el conocimiento en ocasiones también son usados para establecer categorías. Por eso un informante decía:

No todo es amor y paz en el fandango, esa es una visión muy idealista, ¡y antes menos! Con la gente de los machetes de un pueblo a otro, si vienen a retarle en su propia comunidad o los pleitos con las mujeres... que ya le agarraste la pierna a mi esposa...o que le cantaste... o que le cantaste demasiado... ¡con un solo verso no, no, no!... [...] No hay democracia en el fandango, no, eso de que todos podemos participar y todo es amor y paz, pues no. Tiene sus jerarquías y tiene su energía humana, tiene todo, el amor, el coraje, la amistad, el respeto, todo se mueve en todas las regiones humanas, entonces no todo es armonía y democracia y cualquiera puede participar, pues no, sí tiene su jerarquía y por algún motivo.

Entrevista diciembre 2014, Región Cuenca del Papaloapan

Más adelante se profundiza sobre las distintas dinámicas de poder que se tejen en el fandango. Pero a propósito de los valores asociados actualmente a la música y al fandango es interesante contrastarlos con los que estaba asociado antes del inicio del Movimiento

Jaranero. Con ello se pretende mostrar cómo tanto uno como otro campo de significados están contruidos socialmente y pueden encuadrarse cronológicamente y espacialmente. Durante el siglo XIX y principios del XX sirvió, principalmente, para tener música y baile en la festividad. Era considerado un espacio de encuentro entre los músicos y de convivencia con los demás asistentes a la fiesta. Repetidas veces los informantes de más edad aseguran que tocar música era sinónimo de alcohol y vicios y que por eso les fue negada la posibilidad de aprender. En el huapango estaba la diversión y en la diversión el mal, asociado a la noche y también al diablo.

Las familias asentadas en entornos rurales fueron las primeras estructuras asociativas donde se cultivó y se refugió el son cuando otros ritmos y músicas llegaron a las ciudades en el siglo XIX. La promoción cultural del son y del fandango iniciada a partir de los años 80 del siglo XX fue iniciada por individuos originarios del sur de Veracruz pero que trabajaron relaciones y redes con otras personas en las grandes ciudades. Sin embargo la difusión fue también sostenida a largo plazo por estructuras familiares, muchas de las cuales aún están activas y que adquirieron la forma de agrupación musical. Actualmente a primera vista parece que esta configuración ha cambiado y que ahora se agrupan, en vez de en familias, en un nuevo formato: los colectivos sociales. Sin embargo casi todos estos colectivos engloban a su vez a familias junto a otras personas allegadas. En cualquier caso son las relaciones de afectividad las que han generado todos estos grupos y colectivos, ya sean de afinidad o de filiación, y que siguen formando los grupos musicales más estables. Ávila Landa afirmó que los agentes involucrados en el proceso de revitalización son heterogéneos en distintos sentidos: por su extracción económica, cultural o étnica espacial generacional, de género y por su naturaleza institucional. Estas diferencias constituyen las bases a partir de las cuales establecen interrelaciones de las que resultan acuerdos y conflictos ya que no necesariamente se comparten las mismas visiones ni se persiguen los mismos objetivos de desarrollo cultural (2008:38-39).

En general se trata de conjuntos de personas agrupadas en una estructura asociativa informal es decir, sin registro oficial. Están compuestos por un núcleo reducido de individuos que lo fundaron, idearon y que lo lideran. A este foco se le suma un número indeterminado y relativamente cambiante, de colaboradores. La idiosincrasia de cada colectivo o asociación, así como los objetivos perseguidos y las actividades promovidas, son heterogéneos. Sin embargo comparten el agruparse bajo un nombre y están enfocados principalmente a la difusión y promoción del “son jarocho tradicional” y el fandango en una determinada área geográfica, cuyo centro es el lugar de residencia del núcleo del colectivo. La mayor o menor cobertura de acción, así como la amplitud en la gama de intereses, es variable aunque la tendencia consiste en propuestas culturales diferentes a la

IV. Las actuaciones culturales: fandangos, festivales y conciertos

industria comercial. Recientemente existen algunas iniciativas concentradas en hacer una transición desde los proyectos culturales a proyectos comunitarios. En los últimos no solamente se trabaja la música y la cultura popular, sino también otros aspectos como la salud pública y/o alternativa, la contaminación, temas de género, la soberanía alimentaria, cuestiones medioambientales o medios de información autogestionados. En cualquier caso, casi todos los colectivos y agrupaciones comparten la organización permanente de talleres de música y zapateado y la organización de fandangos, en ocasiones también de festivales.

Estas asociaciones civiles, si bien son de carácter local, se mantienen en contacto con otras similares, localizadas en otras regiones. Para ello usan fundamentalmente las redes sociales de la red de Internet, lo que les permite difundir y compartir los programas de actividades permanentes así como de las acciones eventuales que se organizan: fandangos, presentaciones, jornadas informativas, de reflexión o clases con músicos de otras regiones. Se establece así una red de colaboración y apoyo mutuo que, si bien es solamente intensa y equilibrada entre los grupos afines ideológica y personalmente, les permite estar comunicados y conocer los trabajos de cada uno de ellos. Es importante destacar que estos colectivos, sobre todo los integrados por personas muy jóvenes, trabajan para generar una alternativa cultural para los pueblos pero también para generar una alternativa de vida para ellos mismos.

IV. 3 AUDIENCIAS

Los espectadores son fundamentales en las actuaciones performativas, son receptores no pasivos de los códigos expresivos ya que a su vez participan y emiten juicios de valor acerca de lo que están presenciando. La audiencia juzga no sólo el contenido, sino también la forma. Es decir, cómo una particular performance ha sido llevada a cabo, ejecutada, cumpliendo o no las expectativas que se tienen por la tradición, el género o la cultura (Del Campo Tejedor, 2006:23). De hecho Bauman define el concepto de performance como “un modo de comunicación intenso y estéticamente caracterizado, enmarcado de una manera especial y puesto en escena para una audiencia” (1992: 41).

En el caso de los fandangos sus audiencias no son un grupo inmutable y fijo de personas sino que, igual que los músicos y los bailarines, cambian a lo largo de las horas que dura el evento. Al tratarse de recintos abiertos donde no hay transacción económica referente al acceso, es decir son de entrada libre, la gente va y viene conforme va pasando las horas. A pesar de que existen normas de conducta, tanto para los actores como para las audiencias, éstas son más laxas en cuanto a los espectadores se refiere si se comparan con

un festival y aún más con un concierto. Por eso la ubicación de los espectadores es diversa: pueden ocupar sillas pero también estar de pie en lugares más alejados de la tarima, considerada el centro físico del fandango. Por tanto también es variable la atención que prestan a lo que allí ocurre, y pueden dedicarse por etapas también a comer, beber o conversar.

Pero lo que más interesa en este apartado descriptivo de las personas que presencian el fandango es que éstas pueden ocupar este rol durante solo una parte del evento y luego ocupar otro. Es decir, cocineras, asistentes de elementos de la fiesta, anfitriones...son temporalmente también espectadores en muchos de los casos, que se suman a las personas de la localidad que se han acercado a escuchar la música y los versos y a ver bailar a los bailadores. Es necesario tener en cuenta estas características a la hora de considerar los datos que se proporcionan a continuación, y considerar que las cifras que siguen se corresponden con los momentos de máxima afluencia. A lo largo del desarrollo de la fiesta ésta va disminuyendo, a veces de forma abrupta. De hecho es una constante que aproximadamente en el último tercio de la duración completa de los fandangos de la audiencia sea prácticamente nula, permaneciendo casi exclusivamente los participantes alrededor de la tarima. También se convierten en espectadores los músicos y bailadores que descansan, escuchando y viendo a sus compañeros en estos momentos.

El número de personas contabilizadas como espectadores en los fandangos osciló entre 10 y 400 personas, un margen muy amplio sobre todo si se compara con los números de músicos y bailadores. Este dato refleja que un fandango puede tener lugar casi sin audiencia, como fue uno de los casos, y que se celebre para el propio gusto de los participantes. Teniendo en cuenta el total de la muestra analizada no destacan grupos de espectadores de un tamaño específico, sino que los datos aparecen distribuidos de forma uniforme. De este modo en más de un 30% de las ocasiones fueron grupos pequeños, de máximo 20 personas. Pero en los mismos casos la audiencia superó los 100 espectadores. Por eso no se puede concluir que exista actualmente una tendencia en este sentido, sino que más bien, lo que lo caracteriza es justamente su variabilidad –entre 20 y 50 personas formaron el público en un 24% de los fandangos; y entre 50 y 100 en un 12%. Estas cifras, al igual que las arrojadas por los datos referentes a músicos y bailadores, ofrecen la oportunidad de reflexionar sobre ellas. En particular acerca de la posible existencia de un límite de actores y/o de espectadores para el desarrollo óptimo de la fiesta, teniendo en cuenta las específicas características de sus normas de actuación.

Buscando si los datos recogidos pueden o no confirmar la eficacia del binomio fandangos urbanos/fandangos rurales, ratificarlo o contradecirlo, surgen algunas cuestiones.

IV. Las actuaciones culturales: fandangos, festivales y conciertos

¿Es distintivo el carácter privado de los fandangos realizados en la región Exterior a la Costa Sur? y por tanto, ¿se ve esto reflejado en la asistencia de un número menor de espectadores? Al analizar el número de asistentes de dichos eventos sin embargo no se observa esta tendencia. Lo cierto es que la mayoría cuentan entre 40 y 60 espectadores, mientras que hay más de un caso de más de 100 asistentes y solo uno excepcional de alrededor de 20. Por lo tanto no se puede afirmar que a los fandangos realizados fuera de la macro región Costa Sur asistan muchas más o por el contrario muchas menos personas que las que lo hacen en el resto de las regiones. En el resto de las regiones analizadas, los datos se comportan de manera muy similar, aparecen valores muy desiguales en todas ellas. Por tanto parece claro que la variable regional no está relacionada con el tamaño de la audiencia.

Aunque la región y los tipos de población sí están relacionados, como ya se ha visto, no son variables coincidentes. Ni siquiera coincide totalmente la región Exterior a la Costa Sur con las grandes ciudades. Si el concepto de “fandango urbano” fuera útil debería de ser operativo para los fandangos celebrados en una urbe, independientemente de si es en el Distrito Federal, el Puerto de Veracruz o Coatzacoalcos. Los datos del número de asistentes a los fandangos de las ciudades son muy similares a los de la región Exterior de la Costa Sur, es decir, la mayoría están entre 40 y 70 espectadores, con excepciones que superan las 100 personas y tan solo un caso en el que asistieron solo 20 personas. En los fandangos de las cabeceras municipales también aparecen tamaños de audiencias dispares, aunque destacan sobre todo los grupos más altos –entre 100 y 300 personas– y los más pequeños formados por 20 personas o menos. Ocurre algo similar con los datos de los fandangos celebrados en comunidades: o bien son audiencias de más de 100 personas, hasta de 300 asistentes, o bien son grupos de 20 personas o menos.

A tenor de los resultados anteriores y la cuestión planteada al inicio, cabe pensar que si bien las variables territoriales no parecen afectar al tamaño de las audiencias, quizás sí lo hagan los contextos festivos de los mismos. Efectivamente entre los fandangos considerados como religiosos, según los criterios explicados, destacan las mayores audiencias –en un 60% de las ocasiones superan las 100 personas. Así mismo el único fandango incluido en la muestra, que carece de todo contexto festivo, es uno de los que tiene una audiencia de menor tamaño. Los que incluyeron una escenificación previa, en conjunto, sin embargo no aportan datos tan claros. Aunque son levemente más frecuentes los pequeños públicos, los medios y los más grandes alcanzan valores muy similares a los primeros. Si se observan las categorías que incluyen estos “fandangos con escenificación previa”, destacan los celebrados tras Encuentros de Jaraneros en el marco de fiestas patronales. Cabría esperar que en éstos las audiencias fueran las más grandes, sin embargo

es justo al contrario. Es decir, más de la mitad de las ocasiones tienen públicos de 20 personas o menos. Este dato podría servir para articular una reflexión en torno a la vigencia del modelo “Encuentro/fandango” y al alcance del mismo para vincular en la celebración de la fiesta a los pobladores de la localidad. Este tipo de eventos se caracteriza por comenzar a horas avanzadas de la noche debido a interminables sesiones de grupos en el escenario previo, lo que hace que las familias que asistieron como público del festival desaparezcan repentinamente al término del mismo o antes.

Por tanto los fandangos con mayores audiencias no son los que tienen lugar en las ciudades, ni tampoco los que se celebran tras los festivales. Según los datos recogidos en esta investigación, se trata de los fandangos que se celebran por motivos rituales, y por tanto en comunidades y cabeceras municipales de las zonas serranas, los que convocan a un mayor número de público. Lo cual es algo comprensible si se piensa que este tipo de eventos son los que consiguen implicar a un mayor número de habitantes de una misma población debido a los procesos sociales y a la organización comunitaria que implican estas fiestas.

Para tener una idea más definida acerca de las personas que asisten como espectadores a los fandangos se observaron también variables de edad y género. En algo más de la mitad de las veces observadas la edad media de los espectadores estaba entre los 30 y los 40 años; mientras que en otro 35% de las ocasiones la edad media fue ubicada entre los 40 y 50 años. Es decir que, frente a un grupo de músicos muy jóvenes y de bailarines también jóvenes aunque con presencia de otras edades, aparece un público de una edad más avanzada que presencia el fandango. Sin embargo en este caso es particularmente relevante considerar la varianza en cuanto a estas edades medias, ya que en un 23% de las ocasiones se consideró alta y en un más de un 30% de las ocasiones medias. Esto refleja que en muchos casos se trata de familias completas o en otros casos abuelos con niños. Es precisamente en este grupo de las audiencias, de los asistentes a la fiesta, donde se da la convivencia generacional y no tanto alrededor o sobre la tarima. No existe una relación clara entre las regiones o los tipos de población donde tuvieron lugar los eventos, y las edades de la audiencia. En todos los tipos territoriales se cumple la tendencia enunciada anteriormente y existen a su vez casos excepcionales sin una distribución clara en los que la audiencia está formada por personas más jóvenes o por grupos más homogéneos de entre 30 y 40 años.

Los datos de la distribución del género no aportan una presencia superior de hombres o mujeres sino que, por el contrario, en casi la mitad de las ocasiones estuvo repartido de forma igualitaria. Existió una superioridad de mujeres en un 15% de las ocasiones, e

IV. Las actuaciones culturales: fandangos, festivales y conciertos

igualmente de superioridad masculina entre el público en otro 15% de las ocasiones. Se refleja así que usualmente las audiencias están compuestas por grupos familiares. Es notable atender al lugar de origen de las audiencias en los fandangos, ya que el comportamiento responde a una dinámica diferente si se compara con el caso de los músicos y bailadores. En el caso de las audiencias la pauta es que estén compuestas por personas de la localidad y alrededores –más de un 60% de los casos. Sin embargo existe otro porcentaje considerable en el que se registraron audiencias procedentes, además de la localidad en cuestión y alrededores, personas que se habían trasladado desde localidades de otras regiones e incluso de grandes ciudades distantes a la población donde se celebró el evento.

Por este motivo se cruzó el dato de la procedencia de las audiencias con los motivos de celebración, que presumiblemente podía influenciar esta variable. De nuevo las audiencias de los fandangos celebrados por motivos rituales aparecen de forma clara formado por personas de la localidad y alrededores en más de un 75% de las veces. En el caso de los fandangos precedidos por una presentación sobre un escenario, la procedencia de las audiencias es levemente distinta a la tendencia general observada: alrededor del 65% de los casos está compuesta por personas de la localidad o alrededores pero en un 35% incluye personas de otras regiones. Es decir, que es en estos casos donde el evento alcanza una convocatoria más diversa en cuanto a la procedencia, independientemente de si se trata de un Encuentro de Jaraneros en marco de fiesta patronal, un festival o un aniversario de un colectivo. El caso de los fandangos de clausura de talleres –que no contaron con presentación escénica–, así como el único caso en el que no existe contexto festivo alguno, están compuestos en su totalidad de audiencias procedentes de la localidad o alrededores. Es interesante notar que no existe una relación directa entre el número de actores que participan en los fandangos –músicos, bailadores y cantadores– y el tamaño de las audiencias. No hay una relación determinada entre el tamaño de los dos grupos diferenciados, sino que se dieron situaciones en las que ambos fueron grandes; pero otras en las que hubo muy pocos espectadores pero muchos músicos y bailadores y viceversa.

Ahora bien, en cuanto a los festivales se presentan los siguientes datos referentes a las 19 ediciones diarias que fueron analizadas y donde participaron grupos de “son jarocho tradicional” –aunque en 3 de ellos no exclusivamente de este género–, que corresponden a un total de 15 festivales diferentes. El intervalo de espectadores osciló entre los 40 y los 700, aunque destacaron principalmente los eventos que concentraron entre 100 y 300 personas como asistentes. De forma similar a los fandangos, se tuvieron en cuenta para contabilizarlos los momentos de máxima asistencia. Aunque en este caso es un conjunto de personas más estable, también fluctúa debido a varias razones. En primer lugar se trata de

eventos de libre acceso y celebrados en espacios abiertos, permitiéndose por tanto la circulación de personas. Además es frecuente que el festival tenga lugar como una actividad más dentro de un complejo festivo mayor – los 7 que se realizan en una fiesta patronal incluyeron también una feria– y por tanto los asistentes como público transitan por los distintos lugares donde se desarrollan actividades. En algunos casos la duración de los eventos es realmente maratónica y por tanto no es frecuente que los espectadores lo presencien desde el inicio hasta el final. Más bien lo habitual es que asistan a la participación de varios grupos y luego se levanten y se marchen, a cenar o a dar un paseo. Este movimiento de los espectadores es menos pronunciado en los eventos de menor duración, que en realidad son los más frecuentes como puede deducirse a partir del número de grupos participantes.

Los datos obtenidos en cuanto a la edad media de los espectadores de los festivales son bastante homogéneos ya que casi en las 3 cuartas partes de los casos observados se trataba de una audiencia cuya edad media se situaba entre los 30 y 40 años. El otro cuarto de los casos entre los 40 y los 50 años. Es decir que la edad adulta es la que destaca sobre las demás etapas de la vida entre los espectadores. Sin embargo es esencial tener en cuenta la varianza de estas edades medias, ya que de lo contrario pueden obtenerse conclusiones deformadas. En más de la mitad de las veces estas estimaciones de edad media correspondían a una varianza alta, y en otro 30% se trataba de una varianza media. Es decir que la mayoría de las audiencias de los festivales está formada por grupos familiares completos, donde frecuentemente se encuentran abuelos y niños, y en muchos casos padres adultos con sus hijos. Los datos acerca de la distribución del género entre la audiencia de los festivales es aún más concentrada ya que casi en el 90% de los casos hay una distribución pareja entre ambos géneros. Por eso en general no destaca la presencia de ninguno de ellos, salvo en leve 10% con superioridad femenina.

La procedencia de las audiencias de los festivales suele reducirse a la localidad donde tiene lugar y a poblaciones cercanas –un 69% de los casos observados. Sin embargo hay algunas excepciones a esta tendencia, es decir, festivales cuya convocatoria superó los límites regionales. El caso más llamativo fue el Encuentro de Jaraneros de Tlacotalpan, que no solo superó el ámbito regional de la Cuenca del Papaloapan, sino el nivel estatal e incluso nacional. Llegaron como público al festival personas de muchos estados de la República, pero además de nacionalidades europeas y centroamericanas, así como estadounidense. Sin embargo este festival, así como los fandangos que tras él se suceden, no representan una tendencia sino más bien una excepción. Existen otros casos donde la procedencia de los auditorios superó el ámbito local, como el caso del Festival de Tesechoacán que recibió personas también de Xalapa y el Distrito Federal, pero también de

IV. Las actuaciones culturales: fandangos, festivales y conciertos

otras nacionalidades. La trayectoria y apuesta por la autogestión del evento lo ha hecho muy popular, además de que la variedad de su propuesta musical convoca a un número mayor y más variado de asistentes. El otro caso particular es el festival Foro Cultural de las Fiestas del Cristo Negro de Otatitlán. La fiesta y feria que lo enmarcó es también el lugar de destino de una de las peregrinaciones más importantes del estado Veracruz. La procedencia de los peregrinos supera el ámbito regional, trasladándose en su visita al Santuario no solo desde las regiones serranas –Tuxtlas y Sotepan– sino también desde otras localidades vecinas del estado de Oaxaca.

Las audiencias de los conciertos de grupos de “son jarocho tradicional” son también variables. El intervalo registrado osciló entre 65 y 800 espectadores en los 10 conciertos analizados. El tamaño de las audiencias en este tipo de eventos está determinado por el tipo de espacios en los que tienen lugar. Es una de las características de las presentaciones de grupos profesionales el que tengan lugar en recintos cerrados, por cuyo acceso se cobra una entrada y que suponen un espacio escénico de carácter fijo con un lugar preciso destinado al asiento de los asistentes. Por tanto, a diferencia de las audiencias de fandangos y festivales, se trata de grupos de personas fijas, que llegan todas al mismo tiempo y se van también en el mismo momento al término de la actuación.

A partir de la consideración del intervalo total de las audiencias de estos conciertos se deduce que se trata de espacios pequeños y medianos, quedando excluidos grandes recintos –como palacios deportivos o estadios– donde tienen lugar las presentaciones de grupos que se mueven en una escena comercial masiva. Por el contrario se trata de centros culturales, museos con espacios destinados a este fin, teatros o incluso restaurantes o bares que ofrecen actuaciones de música en directo. El grupo mayoritario de casos lo forman audiencias de entre 100 y 300 asistentes; los segundos en importancia serían auditorios aún menores. Por tanto aunque de hecho existe una escena musical para los grupos profesionales de “son jarocho tradicional”, se trata de un circuito alternativo a los modelos culturales y musicales hegemónicos dirigidos desde grandes industrias.

La edad media de estas audiencias también es distinta de la de fandangos y festivales, ya que en este caso se trata de grupos más homogéneos donde quedan excluidas personas de edad avanzada y niños. En particular las audiencias están compuestas por grupos de amigos y también por parejas o matrimonios. El rango de edad de las audiencias de los conciertos osciló entre los 18 y los 50 años. Los grupos musicales más consolidados, y por tanto formados por músicos de mayor edad, consiguen una convocatoria de espectadores que incluye personas también de más edad, independientemente de los espacios en los que realicen sus trabajos. Los grupos más jóvenes, que habitualmente elaboran propuestas más

innovadoras aún sin salirse de la variante estilística “son jarocho tradicional”, convocan a un público en general también más joven. En la mitad de los conciertos la media de edad de los asistentes fue situado entre los 18 y los 35 años. En la mitad restante la media se situó entre los 25 y los 40 años.

Sin embargo la distribución del género sigue una dinámica muy similar a las audiencias de fandangos y festivales, es decir, en casi todos los casos había una representación igualitaria entre hombres y mujeres. De la misma forma lo más frecuente es que las personas que asisten como espectadores a estos eventos residan en las poblaciones donde tiene lugar. Como los conciertos están directamente relacionados con la oferta cultural de las ciudades, es habitual que se den cita personas de orígenes dispares pero residentes en la urbe. Aunque es posible que la ascendencia sea de alguna de las regiones de la Costa Sur, no es en absoluto necesario. Existe un público, minoritario eso sí, que es aficionado a las músicas regionales mexicanas, y que por tanto frecuenta eventos de este tipo.

Por tanto a modo de conclusión puede decirse que la audiencia en los festivales está compuesta habitualmente por grupos de personas cuyo número oscila entre 100 y 300 individuos, aunque este número puede ser mayor en ocasiones. Se trata de familias que asisten juntas a presenciar las interpretaciones de los grupos musicales y por tanto existen grupos de todas las edades, con una presencia equilibrada entre hombres y mujeres. Aunque la composición de edad y género es muy similar entre el público de los fandangos y los festivales, en éstos últimos son mayores en número y tienen una presencia todavía más destacada ya que no se dan nunca sin audiencia. El espacio que ocupan las audiencias de los festivales es también mayor y está más definido. Aunque una de las pautas básicas de comportamiento en un fandango es, como se verá más adelante, el dejar libre uno de los lados de la tarima para liberar el ángulo de visión del público, esto no siempre se mantiene durante todo el evento ya que a medida que avanza la madrugada se “va cerrando naturalmente”. Tanto en estos momentos como en los reducidos casos de fandangos en los que no hubo una audiencia específica, son los propios músicos y bailadores que descansan los que se convierten en espectadores eventuales, dándose la alternancia entre actor y espectador.

IV. 4 MEDIOS DE PRODUCCIÓN SIMBÓLICA

Los actores necesitan, para poder actuar un texto cultural ante una audiencia, objetos materiales sobre los que hacer proyecciones: vestimenta, un lugar físico y medios para transmitir su actuación a la audiencia (Alexander, 2005:19-22). Entre estos medios para desarrollar su actuación destacan en todos los tipos de eventos analizados los instrumentos musicales. Junto a éstos la indumentaria específica es otro de los elementos usado en las actuaciones culturales que han sido tenidos en cuenta. Sin embargo aparte de éstos hay otros que no están presentes en todos, como la comida y la bebida. Así mismo se produce tanto en fandangos como en festivales una destacable transformación del espacio público y cotidiano, en un espacio ritual. En dicha transformación juegan un papel fundamental los sistemas de amplificación de sonido y de iluminación, así como otros objetos materiales que estructuran espacialmente como carpas, tarimas, escenarios o auditorios.

En el Anexo “Músicas, versos y baile” se ofrece una descripción detallada acerca de los distintos instrumentos con los que históricamente se ha interpretado la música de cuerdas en el Sotavento, así como otros de más reciente incorporación. Están incluidas sus características morfológicas, así como la función musical que cumplen dentro del conjunto. Sin embargo en estas páginas se refieren los instrumentos que participaron en cada tipo de evento analizado, sin profundizar en la descripción de los mismos. Siguiendo el hilo argumental que está guiando estas páginas, se formulan algunos interrogantes relacionados con las variables territoriales y de motivo de celebración. Así mismo son analizados los repertorios, mismos que están referidos en sus características en el mencionado Anexo. Este espacio está dedicado exclusivamente a su identificación junto a alguna de las características de las piezas, como su duración. Un análisis musicológico más profundo que atienda cuestiones de tempo, tonalidad o variantes en las progresiones armónicas y melódicas queda pendiente para otra investigación.

La comensalidad, junto a sus alimentos y bebidas así como a los procesos de preparación, se considera escenario comunicativo y medio de producción de sentido. En las experiencias de preparar alimentos y de la comensalidad, acaecen procesos profundos de recreación cultural y de constitución de la memoria ya que están enraizadas en el espacio, la memoria y las sensibilidades colectivas. A través de las prácticas del comer y de la comensalidad, se fabrican potentes lazos comunicativos que tienen un impacto directo en la creación de la identidad y en la constitución del patrimonio cultural de un grupo social determinado (Calero Cruz, 2014). Esos acontecimientos socializados y estructurados se ponen en evidencia en los ritos de comensalidad, cuya función primordial es estrechar las relaciones de los miembros de la comunidad, sus vínculos sociales. La alimentación

constituye un sistema de comunicación en la medida en que ésta no es tan sólo una colección de productos, sino que constituye también en un complejo sistema de signos, un cuerpo de imágenes, un protocolo de usos, de situaciones y de comportamientos propios. En este sentido, la ingesta de alimentos trasciende su nivel nutritivo para desplegar también facetas rituales, simbólicas y sociales.

IV. 4. 1 ESPACIOS, SONORIDAD Y VISUALIDAD

Los espacios determinan muchas de las características de los eventos que en ellos tienen lugar, además de que guardan relación con los guiones culturales actuados, con las características de los actores y de las audiencias que están presentes. Realizar un fandango en una calle de un barrio de una cabecera municipal del sur de Veracruz, o por el contrario en las instalaciones de una instancia pública dedicada a fines artístico-culturales, no solo tiene implicaciones directas en los significados actuados y reivindicados. Sino que además se derivan importantes consecuencias en cuanto a las características de la puesta en escena, en cuanto a la preparación del evento, a su duración o a las normas de actuación e interacción de actores y audiencias. Pero además son necesarios distintos medios de producción en uno y otro caso, relativos a la iluminación, al sonido o al consumo de alimentos.

El espacio en el que tienen lugar los fandangos es habitualmente al aire libre, incluso los “conciertos-fandango” propios de los entornos urbanos. Se procura en éstos que el periodo en que los músicos “se bajan a ras de piso” y se abre la participación tenga lugar en un espacio abierto, bien en un patio interior del recinto o en los exteriores de éste. De forma general puede afirmarse que el espacio en un fandango está estructurado a partir de la ubicación de la tarima y a uno de los lados mayores de ésta se coloca habitualmente, aunque no siempre, un grupo de sillas. Por lo tanto, más allá de considerarla o no “el corazón del fandango”¹⁴⁵, es el centro a partir del cual se organiza espacialmente la actuación. Según el motivo de celebración del fandango existen otros centros articuladores de espacios y actividades que se desarrollan, simultáneamente o en momentos distintos de la fiesta. Tal es el caso de altares, mesas de comensalidad o incluso escenarios de orquestas tropicales o marimbas.

¹⁴⁵ La tarima fue definida por Sheehy (1979:148) como el “centro del fandango”, calificativo que actualmente ha pasado a denominarse el “corazón del fandango”. Incluso en ocasiones se ha dicho que la “tarima es un altar”, título de un disco del grupo Río Crecido y acepción recogida por ejemplo por la intérprete Ana Zarina Palafox Méndez (2012).

IV. Las actuaciones culturales: fandangos, festivales y conciertos

Las sillas o bancas estructuran el espacio para los observadores o la audiencia, que no solo ocupan éstas sino que se distribuyen de pie alrededor de los músicos y a distinta distancia de éstos. Suele haber un número aproximado de 50 sillas, esto es así aunque la audiencia supere por mucho este número. Por la condición de celebrarse al aire libre y en horario vespertino o nocturno, es muy frecuente la colocación de una carpa de dimensiones variadas, protegiendo o al menos el espacio principal de la tarima y las sillas. La realización del fandango en un entorno natural y por la noche es relevante a la hora de recrear el conjunto de creencias mágico religiosas asociadas a la música de cuerdas de la Costa Sur. La mayoría de ellas giran entorno, no solo a la oscuridad y a la noche, sino a la tierra, el bosque y el agua, ríos, manantiales o lagunas. Así mismo el paisaje, la fauna y la flora son continuamente retratados en la lírica de los sones.

Cualquier jardín de una casa donde haya algo lindo que celebrar y quieran...un patio, debajo de un árbol, en una enramada, junto al río...siempre en el exterior y por supuesto en una escena natural. Pero en un parque público me parece muy lindo, de una ciudad o de un pueblo, porque también así la gente se acerca y no es algo privado.

Entrevista junio 2014, Región Exterior de la Costa Sur

Los elementos descritos más arriba solo a veces son acompañados de otros puramente decorativos. En los casos observados la presencia de decoración, que consiste principalmente en papel picado de colores y globos, está relacionada con los fandangos que no solo celebran sino que conmemoran. Es decir los que tienen lugar por motivos rituales, ya sean religiosos o de ritos de paso. Sin embargo también es frecuente que exista esta decoración en los fandangos celebrados con motivo de la clausura de talleres intensivos que se extienden a lo largo de varios días o en los que conmemoran aniversarios de colectivos. A primera vista la decoración puede parecer un elemento accesorio, sin embargo ciertamente expresa ritualidad y eso es percibido por los organizadores de un concierto por ejemplo, que usan estos elementos decorativos para recrear sobre un escenario dicha ritualidad.

La decoración también puede incluir pequeñas luces de colores, aunque es más frecuente que los fandangos se iluminen levemente con las luces del alumbrado público de las calles o con un foco que es colocado expresamente para este fin. Toda la ejecución musical en los fandangos se realiza de forma acústica. Aunque se dan casos de fandangos amplificados con micrófonos, tanto en la actualidad como hace 2 décadas, en general son fuertemente criticados. Se considera que la microfónica en un fandango excluye a los instrumentistas que no están cerca de los mismos y por tanto anulan la característica de

participación abierta, tan valorada actualmente. A lo largo de esta investigación se presenciaron tan sólo un evento, denominado fandango y sito en el Distrito Federal, que contaba con amplificación para los músicos. Los micrófonos estaban ocupados por miembros de distintas agrupaciones reconocidas que habían participado previamente en presentaciones escénicas. Hubo en este evento otras pautas básicas extendidas actualmente en los fandangos, con respecto al baile y al acceso libre por ejemplo, que tampoco fueron cumplidas. Aunque por razones técnicas no pudo ser incluido dentro de la muestra analizada, hubiera sido interesante ya que este ejemplo ilustra cuán diferentes son los eventos que actualmente son denominados bajo el término “fandango”.

Los festivales del mismo modo tienen lugar al aire libre, normalmente en plazas públicas, en calles cerradas al tráfico o espacios descubiertos en el interior de inmuebles públicos. En algunos casos se celebran en edificios privados que garantizan la independencia del evento con respecto a instancias públicas, pero siempre en jardines o patios. Los festivales siguen en su mayoría un modelo bastante homogéneo, descrito en el capítulo I pero del que se traen a colación algunos elementos directamente relacionados con la organización del espacio. Este está estructurado a partir de un escenario de tamaño variable montado ex profeso con modestos equipos de sonido e iluminación. Al frente del mismo se distribuyen sillas de plástico agrupadas en filas que no suelen superar las 250 aproximadamente. Alrededor de las mismas se colocan personas de pie con una atención discontinua a lo que ocurre en el escenario. Entre el estrado y la primera fila de sillas es muy frecuente encontrar una o dos tarimas para invitar al público a que baile durante la ejecución de los sones.

En los festivales, alrededor del espacio formado por el escenario y el conjunto de sillas, suele haber puestos ambulantes de comida y bebida, además de juegos mecánicos en algunos casos ya que habitualmente la celebración de estos festivales se realiza en el marco de las fiestas patronales de la localidad e incluye por tanto una feria. El despliegue de juegos y puestos de dulces, comida y bebida puede estar en un sitio más o menos alejado del festival según los casos. Pero además es frecuente la existencia de un pequeño mercado o “tianguis” montado específicamente con motivo del festival y en el que se ofrecen distintos productos culturales relacionados con el género musical, artesanías o gastronomía local. La práctica de aprovechar la concentración de personas que supone una performance cultural para la comercialización de productos es bastante frecuente y destacable. Así, la actuación ejerce funciones que exceden el propio objetivo de la misma, como la comercial.

Las la iluminación se consigue mediante métodos dispares en los fandangos y en los festivales y con los conciertos. En estos dos últimos casos la iluminación del escenario

IV. Las actuaciones culturales: fandangos, festivales y conciertos

principalmente, pero también la del auditorio, juega un papel fundamental. Los sistemas de alumbrado varían mucho en calidad y sofisticación, dependiendo de los recursos y las prioridades del evento. Algunos cuentan con focos de cabezas móviles tipo *spot*, similares a los encontrados en los conciertos. Otros utilizan focos de cabeza móvil pero tipo *wash*, es decir instalados en el suelo del escenario, que por lo general resultan molestos para los músicos pero que reducen considerablemente el presupuesto necesario. En los festivales de menor tamaño se iluminan por medio de calles laterales con focos pares.

Junto a la iluminación, las particularidades de los sistemas de amplificación sonora en las presentaciones escénicas son otra de las principales diferencias con los fandangos. Los tamaños y sofisticación de los equipos de sonido son muy variados aunque generalmente de calidades corrientes, lo que influye decididamente sobre el trabajo musical realizado por los grupos. De forma general puede afirmarse que no se valora justamente la influencia que tienen los medios técnicos de amplificación electrónica ni su manejo competente a la hora de transmitir los códigos expresivos. Se prioriza y elige habitualmente el uso de micrófonos sobre un escenario, incluso cuando se trata de un evento escénico de reducidas dimensiones donde es posible realizar una representación con mejores resultados si se prescinde de altavoces o bocinas en mal estado o ecualizaciones muy limitadas de los micrófonos.

Las presentaciones escénicas de grupos profesionales también se articulan espacialmente a partir de un escenario y su auditorio. A diferencia de los festivales, en su mayoría tienen lugar en inmuebles destinados exclusivamente a este fin o al desarrollo de presentaciones escénicas de otro tipo. Los espacios tienen la característica de estar acotados y normalmente cerrados, ya que esto permite controlar y cobrar por el acceso. No es frecuente que se permita que la audiencia ocupe otro lugar que no sea el de las sillas o butacas existentes exclusivamente para este fin. Por lo general no existen otras actividades que se desarrollen de forma simultánea a la actuación sobre el escenario, se espera que la atención de los asistentes esté concentrada en el escenario durante toda la actuación.

Debido a que el goce de la propuesta artística de los músicos está concebido como el fin último de estas actuaciones, los medios de iluminación y sonido son más sofisticados y mejor considerados. No solamente cuentan con equipos de más calidad, fijos en los espacios y acordes con las potencialidades acústicas y visuales del mismo, sino que hacen uso de personal técnico especializado encargado exclusivamente de su manejo competente. Tanto en cuanto al sonido, como a la iluminación, es frecuente que existan propuestas artísticas basadas en las potencialidades de ambos sistemas de medios. Se alternan los canales de microfonía según se pretenda resaltar la intervención solista de uno u otro

intérprete, por ejemplo, o se diseñan distintos juegos de iluminación para guiar la atención del espectador o crear distintos ambientes a lo largo de la actuación.

Las propuestas escénicas más elaboradas se dan en pocas ocasiones, y se restringen a los conciertos de grupos de mayor proyección. Éstas incluyen elementos escenográficos que disponen a los músicos en distintas alturas, objetos naturales que decoran la superficie del escenario o proyecciones visuales en pantallas posteriores, por ejemplo. Se utilizan imágenes de músicos reconocidos, paisajes evocadores de entornos naturales o en las propuestas más arriesgadas imágenes abstractas de formas y colores. En ocasiones se utiliza el recurso de la decoración de papel picado y globos característica de los fandangos conmemorativos, lo que expresa la intención de recrear el ambiente festivo con el que se identifica en origen el género musical. Tanto los medios de reproducción acústica, como los de iluminación y escenografía, implican un diseño premeditado. Pero además varias sesiones de pruebas previas dirigidas por personas de competencia técnica especializada.

IV. 4. 2 INSTRUMENTOS

En los fandangos se tocan sobre todo una gran cantidad de jaranas acompañadas de un número menor de guitarras de son. Entre las jaranas destacan las clasificadas como primeras o segundas, es decir las de tamaños medianos. Sin embargo también están presentes las de menor tamaño, como los “mosquitos” y “chaquistes”, así como jaranas terceras o tercerolas. Es una característica de los fandangos actuales la estandarización en la afinación de las jaranas siguiendo el patrón denominado “por cuatro” –Sol, Do, Mi, La, Sol. Así mismo el uso de afinadores electrónicos se ha vuelto muy común por lo que la nota dominante, a partir de la que se construye la sucesión de intervalos correspondiente a esta afinación, también se ha estandarizado a 4.40Mhz. Las jaranas pueden afinarse de numerosas formas –“por dos”, “por variación”, “chinanteco”, “mayor obligado”, “menor obligado”, “cruzado”...– aunque no existe un consenso absoluto acerca de sus denominaciones que varían territorialmente. Recientemente existen varias iniciativas para recuperar en el contexto del fandango la variedad de afinaciones antiguas, que consisten en talleres específicos, elaboración de manuales o charlas sobre el tema. La estandarización sonora de las jaranas también está influenciada por los procesos constructivos de las mismas, ahora desarrollado por artesanos profesionales y no por los propios intérpretes, así como por el uso de cuerdas de nylon en sustitución de las antiguas de tripa animal.

Al ser el instrumento armónico-rítmico por excelencia, es el ideal para aprender y con el que más fácil y rápidamente se puede conseguir la participación en los fandangos. Es importante respetar los lugares físicos donde tienen que colocarse los principiantes, porque

IV. Las actuaciones culturales: fandangos, festivales y conciertos

de esa forma no se aprecian demasiado los errores en la secuencia armónica o los desfases rítmicos. De hecho en los fandangos donde hay muchos principiantes o personas que no han profundizado durante mucho tiempo en el son, puede escucharse el murmullo de las jaranas de forma plana (**Audio 1**). Hay excelentes ejecutantes de jarana con años de experiencia que saben hacer sonar el instrumento como “la auténtica percusión jarocho”, aunque no son los más abundantes.

Los instrumentos que desarrollan las secciones melódicas, como el requinto o la guitarra de son, son menos abundantes. Su aprendizaje no implica necesariamente el haber experimentado antes con una jarana, aunque sí es una práctica habitual. Lo que sí es cierto es que se necesitan identificar de forma clara los sones, así como desarrollar la destreza y la memoria suficiente para poder ejecutar las figuras melódicas en la guitarra al tempo en el que se interpretan en un fandango (**Audio 2**). A pesar de que en los últimos años ha habido una incorporación femenina palpable al ámbito instrumental siguen siendo en su mayoría jaraneras y escasas las requinteras o guitarreras. El inicio del son en un fandango corre a cargo habitualmente de una guitarra de son (**Audio 3**), la cual ejecuta una figura que permite al resto de los participantes identificar de qué son se trata. Pero además establece la tonalidad y el tempo en el que se va interpretar¹⁴⁶. Sin embargo no es extraño que una jarana, interpretando una secuencia rítmica muy definida, pueda “declarar el son” (**Audio 4**).

El violín es otro de los instrumentos que puede encargarse de la aportación melódica en un fandango y de la “declaración” del son al inicio de su ejecución (**Audio 5**). En las últimas décadas este instrumento se identificaba exclusivamente con la región de los Tuxtlas, donde además se percibía un notable decrecimiento en su práctica. A pesar de esto, recientemente ha habido varias iniciativas encaminadas a promover su recuperación en los fandangos. En particular se ha iniciado un documental *Violineros: la voz de la Sierra de los Tuxtlas* (2013) acerca de “violineros” viejos que aún tocan y se ha implementado un taller orientado exclusivamente a la enseñanza de este instrumento de cuerda frotada en Santiago Tuxtla. Las personas interesadas en aprenderlo son en su mayoría jóvenes de género masculino. En los fandangos analizados hubo 11 casos en los que se tocó al menos un violín –un 32% del total. En todos los fandangos de la región de los Tuxtlas hubo participación de este instrumento, aunque no estuvo presente exclusivamente en esta región. También se tocaron violines en varios fandangos de la Cuenca del Papaloapan, y en menos ocasiones en los de la región del Istmo y en el Exterior de la Cuenca Sur.

¹⁴⁶ Consultar el Anexo para mayor información acerca de la estructura musical de los sones.

Los registros graves corren a cargo de las guitarras grandes (**Audio 6**), también llamadas “leonas”, “bumburonas” o “vozarronas”. Se trata de otro instrumento melódico que también puede “declarar” el son (**Audio 7**). Su gran tamaño y peso lo hace un instrumento interpretado casi exclusivamente por hombres, aunque existen mujeres excepcionales que se distinguen por su ejecución de este instrumento. Estuvo presente en 25 fandangos registrados –73% del total– lo que lo hace un instrumento muy común actualmente. Está asociado originariamente con la región más al sur o Istmo y aunque en ella existen reconocidos intérpretes del mismo, actualmente se puede escuchar también en fandangos de otras regiones. En la muestra analizada estuvo presente en las 6 regiones en las que se ha trabajado.

El principal instrumento de percusión en los fandangos es la tarima (**Audio 8**), que además funciona de centro espacial alrededor del cual se colocan no sólo los músicos sino también los espectadores. Actualmente es considerado con un elemento fundamental para la celebración del fandango y su ejecución un rasgo diferenciador con una “tocada” o reunión entre músicos, un ensayo, una presentación musical o un concierto. Sin embargo la simple colocación de una tarima junto a unos músicos que tocan jaranas no produce un fandango, como ya se ha visto en la exposición acerca de las características de los festivales y las tarimas frente a los escenarios. Así mismo los informantes de más edad recuerdan ocasiones en las que se bailó directamente sobre la tierra cuando había sido imposible conseguir una o recuerdan que

Hay los lugares en donde se baila en el piso... ahí también pueden bailar, la tarima es relativa a veces. Antes cuando íbamos a ver a la Virgen la gente iba, hay gente que no bailaba en los fandangos porque dicen que la gente que sabe bailar en los fandangos no es normal, entonces cuando ibas en el tren, el tren viejito ... nosotros nos sentábamos en las sillas, eran de fierro, entonces los señores se agarraban así iban bailando de aquí hasta Nopalapan, iban bailando todo el camino y esa gente que bailaba en el tren había veces que ya no bailaban en los huapangos porque era la gente que ya estaba más metida en eso, como diciendo yo respeto eso.

Entrevista agosto 2014, Región Tuxtla

Lo cierto es que en todos los fandangos observados existía una tarima, o varias, percutida por los pies de los bailadores. Su tamaño y peso hacen que su traslado hasta el emplazamiento donde va a tener lugar la celebración tenga que realizarse de forma conjunta entre varias personas y con antelación. Además es un objeto que se comparte entre los habitantes de un pueblo o entre una comunidad, y que por lo tanto, se presta y se traslada. A pesar de la relevancia del instrumento, no se ha percibido entre los actores el mismo

IV. Las actuaciones culturales: fandangos, festivales y conciertos

conocimiento e interés en cuanto a sus técnicas constructivas, su material o la persona que la fabricó. Ya se ha mencionado que se ha definido como “un altar” (Palafox Méndez, 2012) y coloquialmente como “el corazón del fandango”.

Además de la tarima actualmente son habituales otros instrumentos de percusión, algunos “recuperados” en las últimas décadas y otros de reciente incorporación. La quijada de burro o de caballo es uno de los más habituales (**Audio 9**), ha sido registrado en la mitad de los fandangos analizados. Destacan sobre todo en la zona del Istmo y de la Cuenca del Papaloapan, siendo menos frecuente en la región de los Tuxtlas. En la actualidad estos instrumentos pueden comprarse aunque carecen de un proceso de construcción elaborado ya que el hallazgo fortuito o intencionado de la mandíbula del equino y su limpieza es suficiente para usarlo como instrumento de percusión. Se interpreta frotando los molares con una vara o palo de madera, y golpeando el maxilar inferior con el puño para conseguir otro sonido con la vibración de los dientes. Habitualmente se compagina en la ejecución con un instrumento de cuerda. Aunque pertenezca a una persona es frecuente que se preste y sea tocada en un mismo fandango por varios músicos. Esto, que ocurre también con otros instrumentos de percusión de tamaño reducido, no será así con los de cuerda. La relación del instrumento con el músico es más intensa y además prestarlo tiene implicaciones no solamente en cuanto al maltrato que pueda sufrir o la pérdida del mismo, sino también como receptor de emociones tanto del intérprete como de otros presentes. Sobre esta idea de que “La jarana y la mujer no se prestan ni se tratan mal” recoge Moreno Nájera un breve relato (2009:79-80).

El pandero octogonal construido en madera con membrana de piel curada de origen animal es otro de los instrumentos de percusión que se ejecuta en los fandangos (**Audio 10**). Fue registrado en 13 de los fandangos analizados, es decir, en casi el 40% de los casos. Esto lo hace bastante frecuente en las fiestas actualmente. Aunque tradicionalmente se ha identificado con la localidad de Tlacotalpan y alrededores –Cuenca del Papaloapan–, a lo largo de este trabajo fue registrado en todas las regiones. Si bien es cierto que apareció con menos intensidad en los fandangos de la región del Istmo y en las dos regiones serranas, y con mayor presencia en la Cuenca y en el Exterior de la Costa Sur.

El güiro es otro de los instrumentos de percusión usados en los fandangos (**Audio 11**), así como en otros géneros musicales presentes en Veracruz, como las orquestas de marimba y los géneros afroantillanos. En el año 2014 hubo una iniciativa en la región de los Tuxtlas para poner en valor el instrumento y promover su uso en los fandangos. Se materializó en la celebración del I Encuentro de Güireros y en la grabación de un documental. Además se motivó la siembra de la calabaza tecomate entre los asistentes al evento, con cuyo fruto se

elaboran estos instrumentos, con el objetivo de recuperar una variedad vegetal de esta pequeña calabaza ya casi desaparecida. De hecho su uso en los fandangos analizados aún es bastante residual, ya que se incluyó tan solo un 14% de las ocasiones. Ninguna de estas veces se trataba de un fandango en los Tuxtlas, esporádicamente apareció en los celebrados en la Cuenca del Papaloapan, en el Istmo y en la región Exterior Costa Sur. No se puede identificar actualmente con ninguna región, sino más bien con la afición individual de algunos músicos por tocarlo.

El marimbol es uno de los instrumentos de percusión incluido en la dotación del “son jarocho tradicional” en las últimas décadas ([Audio 12](#)). Este cajón de percusión melódica ha encarnado las reivindicaciones de las raíces de las culturas africanas en el género. Aunque originalmente estaba identificado con los géneros de música afroantillana, existen pueblos mixes oaxaqueños sitios en la región del Istmo donde acompañan la música con jaranas con las llamadas marimboles. Estos instrumentos son otra variante de las marimbas africanas, también de gran tamaño pero con la caja de resonancia en forma circular. En los fandangos analizados estuvo presente en 5 ocasiones –un 14% de la muestra total . Aunque no puede identificarse con una región en particular, lo cierto es que nunca estuvo presente en los fandangos de las dos regiones serranas. Sí fue registrado en la Cuenca del Papaloapan y en la Exterior a la Costa Sur, con menor intensidad también en el Istmo.

De forma excepcional aparecen otros instrumentos de percusión, como el cajón peruano ([Audio 13](#)), maracas o huevos de percusión ([Audio 14](#)) o un jambé. En el caso del cajón se registró en uno de los fandangos de la Candelaria en Tlacotalpan, con las especiales características que tienen éstos, y en un fandango xalapeño. Las maracas se tocaron en una ocasión en un fandango del Istmo, mismo que los huevos, y otro en Xalapa. El jambé, parte de las percusiones de los países de África occidental, se tocó en un fandango abierto con motivo de la clausura de un taller intensivo en el Istmo.

También de forma muy excepcional se incluyen otros instrumentos como la flauta travesera –o transversa– ([Audio 15](#)) o la armónica ([Audio 16](#)). En el primer caso se tocó en uno de los fandangos que convoca a más músicos y espectadores: los que tienen lugar en las fiestas de la Candelaria en Tlacotalpan. La gran cantidad de músicos que llegan a esta celebración, así como su procedencia tan diversa, explican casos excepcionales como este donde se incluye un instrumento de una tradición ajena. El caso de la armónica parece diferente ya que, según algunos informadores, músicos de jarana de generaciones anteriores tocaron este instrumento en el género como Leonardo Raspón originario del Espinal. A pesar de esto, una de las dos ocasiones donde se registró la participación de este instrumento fue también en uno de los fandangos del Festival del Tesechoacán en Playa

IV. Las actuaciones culturales: fandangos, festivales y conciertos

Vicente, el cual recibe una gran cantidad de músicos y asistentes de muy diversas procedencias.

Las dotaciones instrumentales de los grupos que participan en los festivales se componen generalmente de los instrumentos más frecuentes en los fandangos. A pesar de lo que pudiera suponerse, no existe una gran variación, aunque se perciben algunas tendencias a este respecto. En la actualidad se observa una tendencia en cuanto a la dotación musical de los grupos que incluye una guitarra de son, una guitarra grande y varias jaranas de distintos tamaños con el fin de enriquecer las voces ([Audio 17](#)). Este conjunto de instrumentos fue interpretado en festivales por el 25% de las 110 participaciones de grupos de “son jarocho tradicional” –en realidad se trata de un número ligeramente menor de grupos, ya que algunos participaron en más de un evento analizado. Pero además, otro 17% de las participaciones incluyó esta dotación instrumental a la que se añadió uno o varios instrumentos de percusión de los siguientes: quijada, pandero, marimbol, güiro o cajón peruano ([Audio 18](#)). Es decir que en un 37% de las ocasiones se trató de agrupaciones instrumentales formadas por un requinto, una guitarra grande y varias jaranas de distintos tamaños, además de contar o no con instrumentos de percusión.

Por otro lado se identificó un escaso 5% grupos en los que se tocaban exclusivamente jaranas ([Audio 19](#)) o guitarra de son y jaranas ([Audio 20](#)). Revisando otras características de estas agrupaciones, sus componentes aparecen como músicos locales no profesionales y de edad superior a la media. Es precisamente el tipo de grupos que según algunos observadores ha dejado de formar parte de la escena de los festivales (Castro García y Palafox Méndez, 2009). Los grupos en los que se incorpora el violín son reducidos ([Audio 21](#)), suponen un 10% de la muestra y los que incluyen el arpa un 7% ([Audio 22](#)). En el caso del violín, aunque un 30% de los casos son instrumentistas oriundos de la región de los Tuxtlas, se trata de grupos profesionales que han incorporado el violín clásico o huasteco a una determinada propuesta artística. Entre los grupos que ejecutan el arpa destaca tanto la región de la Cuenca del Papaloapan, como la Exterior a la Costa Sur.

En contra de lo que podría pensarse a tenor de las profundas transformaciones que han sufrido el género y su fiesta en las últimas décadas, los grupos que incorporan instrumentos distintos a los usados en la fiesta del fandango, no son muchos. En un 14% de las ocasiones se incorporó alguno de estos: bajo eléctrico, chelo, flauta travesera, armónica ([Audio 23](#)), teclados, batería, acordeón, congas ([Audio 24](#)), timbales o percusiones de otras latitudes ([Audio 25](#)). Pero lo que aún sorprende más es que en este conjunto de grupos en los que se incluyen instrumentos ajenos a la dotación tradicional se caracteriza por proceder de la región Istmo en un 80%. Sin embargo las agrupaciones procedentes de la región Exterior de

la Costa Sur, más los que procedían de otros estados mexicanos, no innovó con instrumentos nuevos, sino que se adhirieron al esquema de “son jarocho tradicional”. En las regiones de la Cuenca del Papaloapan y del Istmo se asientan los principales colectivos de promoción y difusión del “son jarocho tradicional”. Sin embargo esta última región destaca por su carácter innovador, quizás relacionado con el éxito que han tenido las labores de difusión entre la población joven. Las dos regiones serranas siguen dinámicas diferentes a la Cuenca y el Istmo, como ya se ha dejado ver en varias ocasiones en este análisis.

La dotación instrumental de los grupos profesionales que fueron registrados en concierto siguen el modelo mayoritario que aparece en los festivales, es decir, guitarra de son, guitarra grande y jaranas además de algún instrumento de percusión (Audio 26). Esto se cumplió en la mitad de los casos observados. El violín estuvo presente en 2 casos (Audio 27), que supone un 20% de la muestra total. También se incorpora el contrabajo, la batería y el bajo eléctrico (Audio 28) o la flauta travesera (Audio 29) en un solo caso cada uno de estos instrumentos.

IV. 4. 3 INDUMENTARIA

El vestuario es uno de los elementos fundamentales para los actores a la hora de actuar un texto cultural, que en ocasiones puede suplir a una compleja escenografía. El actor es capaz de suscitar situaciones y alegorías a través de las reacciones de su propio cuerpo, gestos convencionales que aceptan y comprenden los espectadores y que ejecutan con destreza. Por tanto en ocasiones el traje del actor puede considerarse una escenografía en movimiento. Los trajes, incluso cuando sus elementos se toman de la vida cotidiana, no sirven de simple embellecimiento. Son una cáscara del cuerpo del actor, usados como un *partner viviente* que permite visualizar la danza de las oposiciones, equilibrios precarios y complejos movimientos. El traje dilata, oculta y transforma el cuerpo del actor (Barba y Savarese, 2009:148-156).

Existen ciertas maneras de vestirse, tanto para ir a los fandangos como para participar en un festival¹⁴⁷. Aunque tengan similitudes y estén relacionadas, no son exactamente las

¹⁴⁷ Los resultados obtenidos con respecto a la observación de la indumentaria de las y los músicos de los fandangos se han obtenido agrupando en un número cerrado de tipos las descripciones abiertas que de las mismas se hizo en cada uno de los eventos. De esta forma se ha elaborado una casuística reducida de modos de vestirse que responde a las tendencias generales observadas en los eventos. Esto quiere decir que no todas las personas que asistieron vistieron de la misma forma, ya que son eventos de gran espontaneidad y en gran parte de acceso abierto.

IV. Las actuaciones culturales: fandangos, festivales y conciertos

mismas. Así pues es significativo llamar la atención acerca de que las personas que eligen esta indumentaria lo hacen casi de forma exclusiva para asistir a estos eventos, lejos de ser esta su indumentaria diaria, laboral o casual. En palabras de algunos informantes, al fandango “se le debe un respeto” y eso se expresa también por medio del aseo personal y la indumentaria con la que se acude. Además es conveniente resaltar que la ropa es, en gran parte, fabricada para este fin y comprada por los actores. Precisamente la compra y venta de prendas conforma uno de los mercados más importantes relacionados con este fenómeno, junto al de los instrumentos y otros accesorios para los mismos.

En lo que respecta a las mujeres, instrumentistas y bailadoras, existe una vestimenta identificada con las “fandangueras” en la actualidad. La parte superior consiste en “blusas” o cuerpos de colores lisos que en el área del escote incorporan una pieza tejida con distintas técnicas de encaje de ganchillo, realizado a mano en la mayoría de las ocasiones. La prenda inferior la componen faldas largas y amplias, de colores lisos pero también de estampados floreados. La falda es un elemento concebido como necesario para lucir y expresar el movimiento en el baile. Debajo de ésta es frecuente el uso de fondos o combinaciones de colores lisos –pero sobre todo blancos o negros– cuyas “puntas” están tejidas formando rejillados, que se lucen en el baile. Los zapatos son otro elemento fundamental ya que contribuyen a resonar la tarima. En la actualidad casi todos los que se usan son especiales para bailar esta música en los fandangos y específicamente fabricados por pequeñas firmas comerciales. Los zapatos específicos para zapatear son de piel vuelta o de piel en diferentes y llamativos colores o diseños, con tacón medio o planos con suela de madera para conseguir la sonoridad.

Esta indumentaria femenina se consume con algunos complementos. El más significativo es un refajo en la cintura tejido a mano en telar de cintura, de colores muy vivos, lisos o con listas. La técnica de elaboración estuvo muy extendida en épocas antiguas en una amplia área de Mesoamérica pero solo se conserva hoy en algunos lugares¹⁴⁸, como la zona nahua del sur de Veracruz. El uso del telar de cintura, así como portar prendas confeccionadas con esta técnica, se ha convertido en un símbolo de la pervivencia de la cultura popular. Finalmente es frecuente, aunque no tan característico, el llevar aretes o pendientes de manufactura artesanal y habitualmente coloridos. Así mismo las mujeres suelen lucir el cabello recogido en trenzas de diversos tipos o semi recogido de formas variadas, a veces decorado con flores, naturales o artificiales.

¹⁴⁸ Para más información sobre este tema se puede consultar el artículo de Brumfiel (2007).

Las chicas habitualmente tienen varios conjuntos de las prendas descritas, que combinan de manera diferente y que portan cuando van a asistir a las fiestas. Se cambian su vestimenta cotidiana y se preparan antes de comenzar, peinándose y maquillándose según sus distintos estilos personales. En algo menos de un tercio de los fandangos observados la mayoría de las mujeres que tocaron algún instrumento iban ataviadas de este modo, que a partir de ahora se denominará como “fandangueras”. Es necesario tener en cuenta que en muchos casos, las instrumentistas se suben también a bailar a la tarima.

Sin embargo también existe otra tendencia femenina en cuanto a la vestimenta. Consiste en portar faldas, de diferentes largos y formas aunque no más cortas de la línea de las rodillas, y preferentemente con un leve vuelo. Así mismo vestidos con estampados variados y de cortes y manufacturas industriales. Estas prendas, más en la línea de las tendencias de moda actuales y de hecho adquiridas en comercios comunes, pueden también combinarse con alguno de los complementos descritos anteriormente. Por ejemplo con el refajo, el fondo tejido o el peinado con flores. Lo que es un elemento casi constante son los zapatos especiales para bailar, sea cual sea el modelo preferido. Está presente incluso cuando la vestimenta en general fue descrita como más heterogénea, donde había mujeres con faldas y vestidos, pero también con pantalones. Solo excepcionalmente la tónica general de la indumentaria femenina fue descrita como muy moderna e informal, más cerca de una apariencia alternativa a las tendencias masivas de confección de ropa, y en general poco cuidada o similar al atuendo habitual en un día de actividad cotidiana.

Entre los músicos masculinos de los fandangos, siempre mayoría, también se identificaron varios tipos partiendo de las descripciones realizadas *in situ* en los eventos. Uno de estos modelos está formado por una mayoría de hombres vestidos de forma muy cuidada y formal, con camisas y pantalones de vestir o de mezclilla y habitualmente con sombreros de tejidos naturales de diferentes diseños. Destaca la camisa guayabera, camisa de lino o algodón alforzada o bordada, disponible de forma industrial en una gran variedad de colores. Se ha convertido en una de las prendas más características del atuendo masculino en estos eventos. Aunque se ha escrito poco al respecto, parece que el origen de la prenda es cubano y se introdujo en México a través de la península de Yucatán. Sin embargo fue adoptada por la entidad veracruzana en una versión de 4 bolsillos y alforzas adelante y atrás. En este primer arquetipo de vestuario hay hombres que portan guayaberas, pero otros llevan camisas de otros estilos. Esta indumentaria formal fue descrita en un tercio de las ocasiones. Sin embargo, en más de la mitad de las veces, se observó que entre los músicos se mezclaba este atuendo con versiones más informales del mismo, con prendas procedentes de indumentarias deportivas. En ellas los músicos también usaban camisetas o playeras y era frecuente, además del uso de sombreros, el de gorras de diseños

IV. Las actuaciones culturales: fandangos, festivales y conciertos

más actuales. De nuevo en ocasiones excepcionales se describió el atuendo masculino como muy informal y alternativo, donde abundaban sobre todo las camisetas, las sudaderas, pantalones cortos, gorras, pero también complementos muy modernos como *piercings* o dilatadores en las orejas.

En cuanto a las bailadoras femeninas los datos obtenidos son muy parecidos a los ofrecidos anteriormente para el caso de las instrumentistas. Aparecen los mismos tipos descritos más arriba y todos ellos se registran con una frecuencia muy similar. Se reparten de forma casi igualitaria los casos en que la mayoría de ellas iban ataviadas a la usanza de “fandanguera”, consolidada en las últimas décadas, y en los que fueron más frecuentes vestidos o faldas más actuales –aproximadamente un 30% cada uno de los tipos. Pero también en una proporción equivalente, se registraron casos en que faldas y vestidos se mezclaban con pantalones entre las bailadoras que subían a la tarima. El que una bailadora lleve pantalones es sancionado con énfasis y, según en qué contextos, incluso puede ser considerado una falta de respeto. Solo excepcionalmente se registró una mayoría ataviada de forma muy informal y poco cuidada.

Existe una única pero remarcable diferencia con respecto a las mujeres instrumentistas. Se trata de otro tipo de indumentaria, formada por faldas rectas a la altura de la rodilla, camisas femeninas rectas y zapatos convencionales de tacón ancho y bajo. Aunque es un arquetipo poco frecuente, interesa resaltar esta otra forma de vestirse porque corresponde al de las bailadoras de más edad, residentes en pueblos y además identificadas con las regiones serranas. Implica así mismo un estilo diferente en el zapateado ya que no aprendieron en la ola de talleres que se desarrollaron sobre todo a partir de los años 90 y posteriormente.

Al enfocar hacia los hombres bailadores, los datos arrojados en el análisis son muy similares a los expuestos anteriormente para los músicos. En parte porque lo más frecuente es que los bailadores toquen también algún instrumento, aunque no todos los músicos se suben a la tarima a zapatear. Por tanto la situación más habitual –casi la mitad de las veces– es la presencia de una indumentaria formada por camisas, de distinto tipo pero más o menos formales, mezcladas con playeras y camisetas. Se combinan las gorras y los sombreros, aunque la pauta de llevar la cabeza cubierta es una constante. En el caso de los bailadores el calzado es también relevante, aunque no definitorio. A pesar de que existen los que llevan “botines” especiales de baile, más característicos de los ballets folclóricos, lo más habitual es llevar botas o zapatos de suela dura que consigan la sonoridad sobre la tarima.

En casi un tercio de las ocasiones la vestimenta fue más formal, y casi todos portaban camisas y sombreros. En un número menor de ocasiones la tónica general fue una

indumentaria muy informal y alternativa. Análogamente a las mujeres, aparece en contadas ocasiones una mayoría de bailadores de mayor edad, que no sólo no han alterado demasiado su indumentaria diaria, sino que ésta no es tan juvenil y actual. Consiste en camisas de cuadros, botas de pico y gorras de publicidad habitualmente usadas en las labores campesinas. También en este caso implican un estilo de baile disímil, simplificado quizás en coreografías pero muy enérgico y de redobles casi constantes en los periodos dedicados al repiqueteo en la tarima. Se identifica con fandangos tuxtlecos, pero también en el realizado en Otatitlán con motivo de la peregrinación al Cristo Negro, protagonizada por muchos peregrinos de las regiones serranas.

Las descripciones de la indumentaria de los integrantes de los grupos musicales en los festivales también fueron agrupadas en tipos. La definición de los modelos resultantes fueron afines, pero algunos de éstos aparecieron de forma más dominante. No sólo está presente la vestimenta denominada más arriba como “de fandanguera”, sino que casi en el 60% de los grupos que contaban con integrantes femeninas, éstas iban ataviadas de esta forma. Una cuarta parte de los grupos presentaron integrantes femeninas portando faldas y vestidos más actuales. Aunque tanto si se trata del primer modelo como del segundo, es una constante que si existe más de una integrantes, ambas se vistan en consonancia. Esta característica es precisamente la mayor diferencia entre la indumentaria femenina de los fandangos y los festivales. En estos últimos se maneja el recurso de hacer coincidir la vestimenta en un estilo similar. De forma excepcional, las integrantes se suben al escenario con trajes “típicos jarocho”¹⁴⁹, habituales no solo en los ballets folclóricos sino en otros eventos muy frecuentes como son las cabalgatas en las fiestas de los pueblos. Es significativo que en el escenario las mujeres nunca usan pantalón, aunque sí se permite y se observa, siempre excepcionalmente, cuando se trata de niñas.

¹⁴⁹ El traje típico de jarocho está compuesto por una blusa de color blanca con cuello rejillado y un remate inferior de encaje. Varias faldas amplias en telas de organdí, muselina y algodón con holanes y encajes. Sobre esta un delantal negro bordado con motivos vegetales en colores. Entre los principales accesorios destaca la mantilla blanca y el rebozo, cuyo bordado de seda debe de combinar con el listón del cabello, y prendido con dos camafeos. Además del listón se coloca una flor natural, la peineta por su parte es de carey y se encaja en la parte de atrás de la cabeza. Otros accesorios son joyas, collares y aretes largos así como el abanico. Identificado con la época del nacionalismo y los ballets folclóricos, lo cierto es que no hay mucho escrito acerca de su origen. Sin embargo es posible que lo tenga en modas españolas de las que derivaron los vestidos de gala de las mujeres en el siglo XIX de la Cuenca del Papaloapan, donde todavía se realizan trabajos textiles similares en diversas técnicas de bordado y encajes a mano.

IV. Las actuaciones culturales: fandangos, festivales y conciertos

Los tipos de indumentaria masculina entre los músicos de los festivales también son similares a los de los fandangos, aunque con notables diferencias. La mayor de ellas es que, así como entre las mujeres, a través de la ropa la agrupación presenta una imagen de conjunto. Sin embargo, cuando se trata de hombres, sí es muy frecuente usar el recurso de vestirse exactamente igual o al menos con los mismos colores. El modelo dominante, identificado en más de la mitad de los grupos descritos, está compuesto por camisas, pantalones de mezclilla o de vestir y sombreros. Dentro de este grupo existen variantes. Una de ellas se caracteriza por el uso de camisas del mismo color, donde destacan las blancas y de color claro, y además que éstas sean guayaberas. Otro grupo está formado por los músicos que portan guayaberas pero usando distinto color.

Casi una cuarta parte de los grupos analizados se subieron al escenario llevando un atuendo formal pero más actual, como se arreglarían en una ocasión especial: camisas formales y pantalones de vestir y a veces mezclilla. En un número mucho menor de los casos los integrantes llevaban indumentarias informales: playeras, sudaderas o gorras, y están frecuentemente asociados a los integrantes más jóvenes. Ahora bien, existen aunque de forma residual, grupos que participan en estos festivales llevando el traje masculino “típico jarocho”¹⁵⁰. Esta indumentaria además está asociada a otro estilo musical que hace ya varias décadas fue llamado como “son blanco” justamente por el color de sus ropas. Sin embargo implica variaciones tanto en el repertorio, como en la instrumentación, el tempo de la ejecución y los estilos vocales. También de forma residual la indumentaria de los músicos es más cercana a la vestimenta de diario de los campesinos de los pueblos de la zona, y también en este caso implica un estilo diferente e instrumentos de acabados rústicos.

La indumentaria de los músicos de los grupos de concierto es muy similar a los modelos más frecuentes observados en los festivales. De hecho la hipótesis de este trabajo es que es desde las plataformas escénicas profesionales, identificadas con el éxito social, un mayor desarrollo artístico individual y una mayor proyección, desde donde se promueven modelos que luego pasarán a los festivales y a los fandangos. Entre estos patrones y valores difundidos destacan los de indumentaria que se están describiendo en estas páginas. En el caso de los hombres proliferan las camisas formales, más aún las guayaberas de colores conjuntados. Los pantalones de tela fina, y en el caso de los grupos de edades más

¹⁵⁰ El traje típico jarocho masculino está compuesto por guayabera, pantalón y botín blanco. Además se complementa con el paliacate rojo al cuello para proteger del sudor y el sombrero de cuatro pedradas o cavidades en su copa, elaborado a base de palma entrelazada.

juveniles, los de mezclilla. Abunda el uso de sombreros jarochos pero también los de ala corta, y los zapatos formales en distintos estilos. Las mujeres muestran conjuntos que siguen el modelo “de fandanguera” definido, pero en variantes más elaboradas. Las faldas son de telas con estampados más variados o tejidos menos usuales, consiguiendo mayor atención a la indumentaria. De la misma forma se lucen cuerpos más elaborados, pero sobre todo es muy frecuente el uso de complementos de mayor riqueza: aretes llamativos, refajos de mayor colorido, peinados más complejos y maquillaje destacado. A pesar de esto, no es una regla sin excepciones, y hay componentes femeninas profesionales que optan por conjuntos de vestimenta más sobrios y que están menos interesadas en destacar individualmente.

El jarocho se viste comúnmente de pantalón de dril, que él mismo llama “catrín charro”, es decir, que no es amplio, pero tampoco ajustado; casi charro, prefiere los driles de color. Su calzado ahora es indistintamente cualquiera (antes sólo usaba los zapatos de Tehuacán de “dos riendas”) pero prefiere los botines de elástico por ser más propios para su ocupación habitual de vaquero. El jarocho no acepta los zapatos de tacón de hule porque necesita el tacón duro para taconear en la tarima del fandango. La ropa superior es por lo general la guayabera; blusa corta, no muy holgada, y con bolsas altas y bajas al frente. Si no trae guayabera, suele usar camisa común y corriente; pero más bien se la pasa con camiseta. En ocasiones de fiesta [...] la diferencia consiste en que sale de guayabera o de camisa bien planchada, aunque no es raro verlo de “filipina” de dril. Completa su traje de gala con una mascada de seda al cuello, de color fuerte, o un paliacate rojo, anudado debajo de la solapa. Su sombrero preferido es el “Tehuacán” de tres telas; rara vez se le ve de fieltro de charro de pelo. De la revolución para acá le ha quedado el gusto del sombrero tejano; pero sigue prefiriendo el “tres telas” de Tehuacán, y si tiene dinerito se compra un jipi de ocho vueltas, ala naca y copa algo alta, para cuando repican recio [...].

La mujer jarocho se viste [...]. Falda larga y amplia, de estampado con uno o varios holanes y enagua blanca interior, siempre almidonada y con encajes en su borde inferior. Camisa blanca con escote en cuadro y un holán en el bordo del escote y de manguitas cortas y ceñidas al brazo un poco debajo de los hombros. Esta camisa está algo ceñida a la cintura y termina con una faldita corta. Debajo de la camisa usa corpiño blanco, adornado con encajes o tira bordada en los bordos del escote y de las bocamangas. Al cuello se pone una mascada de seda, de color o blanca, esquinada ampliamente sobre la espalda y anudada sobre el pecho, mejor dicho recogida con algún prendedor y con las puntas sueltas. Usa grandes aretes, por lo

IV. Las actuaciones culturales: fandangos, festivales y conciertos

común en forma de argollas. Su peinado es de trenzas enrolladas sobre la cabeza, y asegurada con “cachirulo” o peinetón por detrás. Se pone una cinta ancha de seda que termina en lazo al frente, sobre las trenzas. Acostumbra a prenderse alguna flor hermosa sobre las trenzas a un lado de la cabeza. [...] El calzado de las jarochas en fiestas o bailes es el choclo o zapatilla de tacón “de piso” o tacón “cubano” para poder taconear en la tarima. Otro accesorio indispensable de la jarocha es el abanico.

Aguirre Santiesteban (1937, citado en García de León, 2006:248-249)

De esta forma describía un conocido cronista la indumentaria de “los jarochos” en las primeras décadas del siglo XX. Debido a las similitudes con los tipos impulsados en las últimas décadas y difundidos por los principales grupos del Movimiento Jaranero, estos últimos parecen nuevas recreaciones de las formas de vestir de los habitantes de los llanos costeros del histórico Sotavento durante los siglos XIX y principios del XX.

IV. 4. 4 COMIDA Y BEBIDA

La comida y la bebida son elementos calificados por los informantes como “básicos” o “fundamentales” en las fiestas. Aunque no forman parte de la unidad mínima necesaria para la celebración de un fandango, sí “complementan”, “están relacionados”, “hay que darles su lugar” o son considerados como “otro de los elementos culturales que confluyen en el fandango”. En cuanto a la situación observada directamente en la investigación destaca la relación que existe entre la existencia de comida y bebida y el que éstas sean guisados y bebidas regionales.

Pero además es un rasgo definitorio de los fandangos celebrados en honor a imágenes sagradas y en ritos de paso el que estos alimentos sean ofrecidos de forma gratuita por los anfitriones a todos los asistentes que lleguen a la fiesta. Es frecuente que el huapango se alargue durante 3 días, el primero en el que se mata a los animales y se hace la comida, llamado “el fandango de las cocineras”. El segundo día se hace la fiesta propiamente y el último es el “recalentado” donde se consume lo que ha sobrado. Algunas regiones como los Tuxtles tienen “platillos” o recetas específicas para los ritos de paso, como el *tatabiyiyayo* de las bodas, acompañado de pinole. Existen también ciertos protocolos asociados en estos casos como el que los músicos toquen para la gente que está comiendo antes de comenzar el fandango. Luego ellos mismos pasan a la mesa mientras otros tocan. Frecuentemente se consumen los alimentos sin cucharas, sino simplemente con tortillas de harina de maíz.

La ofrenda de comida y bebida es la recompensa material a los músicos que acuden a este tipo de fandangos, ya que no se suele cobrar por ello sino que la asistencia está motivada por lazos de amistad o compromisos con la comunidad. El fandango que se alarga en la madrugada, también cuenta de nuevo con comida en esa etapa, así como al día siguiente en la mañana para los que todavía estén. Los tamales, preparados de diversas formas, son uno de los platos más comunes en todas las regiones. Sin embargo puede haber otros guisados como barbacoa o pozole. Entre las atenciones para con los músicos de más edad, es también importante “el fuerte” o licor destilado, normalmente aguardiente de caña, pero también mezcal o tequila. El consumo de alcohol no es el objeto de la fiesta, sin embargo

[...] de alguna manera el alcohol ha estado ligado como a la fiesta y en el fandango el alcohol se difumina muy rápido porque estás cantando, estás derrochando energía y transpirando y se va rápido, pero la euforia está, que no es la condición.

Entrevista julio 2014, Región Cuenca del Papaloapan

El consumo de alcohol –y otros estimulantes– es un factor a tener en cuenta para tratar la eficacia ritual de los fandangos, los momentos descritos como cercanos al trance o al éxtasis. Es pertinente destacar que en los fandangos celebrados en las ciudades, donde el uso del espacio público y abierto se rige por normas muy dispares a las de los pueblos o cabeceras municipales, en ocasiones se prohíbe el consumo de alcohol y cigarrillos. Esto no afecta exclusivamente al tipo de bebidas que son consumidas, sino al tipo de personas a las que convoca, a la sociabilidad entre los individuos y al carácter espontáneo de la fiesta. En el mismo tenor están las limitaciones horarias del uso de los espacios y de las fiestas mismas.

En los fandangos que tienen lugar en otros contextos festivos –como los asociados a festivales o Encuentros de Jaraneros, los conciertos-fandango o las clausuras de talleres– lo más habitual es que la comida y la bebida se vendan a precios asequibles y sea esta precisamente una forma de recuperar gastos. A pesar de esta significativa diferencia, tanto si la comida y bebida es vendida como si es regalada, se considera algo fundamental el que estén elaborados en forma de platillos y recetas regionales. Está relacionado con el ejercicio de la música popular y la gastronomía se valora como otro elemento cultural más “para rescatar” o “conocer”. Incluso ofrecer atoles, aguas de sabor natural o “toritos” de aguardiente de caña y frutas, se considera en algunos contextos parte de una actitud política en contra de empresas multinacionales y de pautas alimenticias que tienen graves costos para la salud nacional. Sin embargo se excluye de este razonamiento al consumo de cerveza, que es muy frecuente y parte de la cultura actual de los mexicanos a pesar de que

IV. Las actuaciones culturales: fandangos, festivales y conciertos

sea de producción industrial. La cerveza, según los casos, es vendida por los organizadores suponiendo también una importante fuente de ingresos, o bien es adquirida por los asistentes en tiendas cercanas que surten durante la noche a los que la consumen.

En los festivales se sigue una dinámica muy diferente. En primer lugar porque la comida y la bebida forman parte de las mercancías que se ofrecen para su compra –nunca se regala– y por tanto dentro del “tianguis” o mercado con el que suelen contar la mayoría de estos eventos. Ahora bien la comida y la bebida pueden ser dispensadas por tiendas o restaurantes cercanos y no propiamente montados con motivos del festival. De cualquier forma es frecuente que los festivales sean visitados por personas dedicadas a la venta tanto de comida como de bebidas regionales. Por tanto también se comen y se beben en ellos tamales y “toritos”, café, popo o atole; así como pizzas, chicharrones, tortas y cerveza.

De forma regular están presentes colectivos dedicados al comercio de otros productos relacionados con la promoción y difusión del son y el fandango. Venden libros, discos, zapatos y ropa de baile, instrumentos... Aunque no proveen propiamente los medios de producción simbólica para los festivales, apoyan su discurso y función ya que son anunciados desde el escenario y habitualmente colaboran en la organización. Sobre todo en el caso de los festivales autogestionados, es común que la organización monte pequeños restaurantes o dispensarios de comida y bebida que les permita recuperar parte de los fondos invertidos, cuenten o no con otras formas de recaudar recursos. Por otro lado aquellos festivales o Encuentros de Jaraneros celebrados en el marco de fiestas patronales – casi la mitad de los analizados– se celebran junto a ferias que incluyen puestos de comida, de dulces y bebidas, además de juegos mecánicos y comercios de mercancías muy diversas. Aunque existen casos en los que recientemente la feria ha sido trasladada a un recinto mayor y fuera del centro de la localidad, como el caso de Santiago Tuxtla, lo habitual es que el espacio dedicado a la feria esté ubicado muy cerca del emplazamiento del festival y su fandango.

A pesar de que quedó puntualizado más arriba que en los festivales no se regala la comida ni la bebida, es necesario tener en cuenta que sí está presente la dinámica de ofrecer alimentos como una expresión del respeto hacia los músicos. Éstos habitualmente no cobran por su participación pero se prepara un lugar donde se les ofrece comida y se da en estos espacios la convivencia en acciones de comensalidad aunque restringida a los grupos de músicos invitados. Si los presupuestos lo permiten se ofrecen también gastos de transportes y hospedaje en casas habilitadas propiedad de colaboradores de la región. La comida ofrecida por el festival, que puede extenderse a más de un día según la duración del mismo, es calificada por algunos informantes como un espacio de convivencia importante

para los músicos. De hecho una de las críticas realizadas a la evolución que han tenido actualmente este tipo de eventos es precisamente la reducción temporal de la misma debido al aumento del número de grupos participantes.

En los conciertos, que siguen el modelo de los conciertos de la denominada “música culta” o académica pero con importantes variaciones, la comensalidad es uno de los aspectos que desaparece por completo. Habitualmente los espacios donde se celebran tienen prohibido el consumo de alimentos y bebidas en su interior—teatros, auditorios, museos. Esto está relacionado con los protocolos de comportamiento permitidos en los mismos, que incluyen el silencio con el fin de prestar una atención plena a lo que se tiene lugar en el escenario. Sin embargo las presentaciones de “son jarocho tradicional” tienen lugar también en otro tipo de espacios urbanos como son los bares nocturnos o las asociaciones culturales públicas o privadas. En estos casos se incluye la comercialización de bebidas y en ocasiones también comida, que contribuye a la recaudación de recursos por parte de los organizadores junto al cobro de una entrada, llamada “cooperación” o *cover*.

IV. 5 PUESTA EN ESCENA

La escena es entendida como todo el bagaje de especificaciones humanas, técnicas, materiales, estéticas que permiten representar el texto mismo (Barba y Savarese, 2009:330). No puede haber actuación —cultural en este caso— sin la relación existente entre texto —cultural y escena, entendida ésta en un sentido amplio tal y como se ha descrito más arriba. De hecho la actuación cultural es el resultado de la relación dialéctica entre estos dos elementos. Es el tipo de relación lo que determina la distinta tipología tanto de los teatros, como de las actuaciones culturales. En esta investigación se entiende por puesta en escena la secuencia temporal de la actuación, coreografiada espacialmente y con exigencias artísticas. Por tanto en este caso los repertorios musicales, el papel de los versos cantados y las ejecuciones sobre la tarima son los elementos principales de la actuación coreografiada en los fandangos. En el caso de los festivales y los conciertos serán analizados los mismos elementos, si bien juegan distintos roles de importancia y son ejecutados de maneras diferentes, a pesar de compartir algunos rasgos.

La secuencia temporal y las exigencias artísticas de la actuación están determinadas por un conjunto de reglas tácitas, hacen posible que la secuencia pautada de acciones tenga lugar y se desarrolle adecuadamente. Dichas normas gozan de distintos grados de rigidez y de variabilidad y así mismo se transforman a lo largo del tiempo como toda construcción social. Por tanto no se trata de un corpus fijo, ni de un conjunto de reglas inmutables y

definidas. Además en el caso de los fandangos pueden variar no solo según las regiones geográficas donde tenga lugar el evento, sino también según el motivo de celebración del mismo. En el caso de los festivales y conciertos se sigue una secuencia temporal más estable y relacionada con otras actuaciones culturales similares como festivales y conciertos de otros géneros musicales, que afecta tanto al comportamiento de los actores como al de la audiencia. Algunas de ellas han sido mencionadas ya a propósito de la descripción de los significados codificados por los actores así como en la descripción de los medios de producción simbólica que, son en este caso, puestos al servicio de la actuación del texto cultural. Sin embargo se tratan en detalle a continuación.

IV. 5. 1 NORMAS DE LAS ACTUACIONES CULTURALES

Los distintos protocolos que rigen el desarrollo de las actuaciones culturales son conocidos tanto por los actores como por los observadores o audiencias. Eso hace posible que se den lugar actos de comunicación y, si dichas normas son transgredidas, existen mecanismos de sanción y regulación que permiten retomar el desarrollo de la actuación. La información y descripción que se ofrece a continuación es fruto tanto de la observación directa de los eventos, como de los testimonios recogidos en entrevistas informales y formales semi estructuradas. Así mismo estas informaciones se han relacionado con testimonios recogidos en otros momentos históricos por otros autores con el objetivo de mostrar la evolución de dichas conductas a lo largo del tiempo.

En opinión de algunos autores es la sencillez de las normas de la fiesta del fandango una de las razones que hace posible que sea adoptada por músicos de una amplia gama de culturas, naciones o pueblos. A pesar de la sutileza de estas reglas, es relevante señalar que tienen que ver, tanto con la competencia musical, como con los códigos tácitos de integración social (Gottfried, 2009a:5). La reglamentación varía según los contextos, las regiones, las situaciones o los asistentes, mostrando la flexibilidad suficiente para que el fandango dure lo más posible dada su dependencia con los bailadores (Alcántara López, 2010). De hecho, una de las características esenciales de las normas de conducta en un fandango es precisamente la variabilidad de las mismas¹⁵¹, que pueden cambiar

¹⁵¹ Describe Baqueiro Foster (1942) dinámicas hoy en desuso en los fandangos: solo bailan los sones de pareja aquellos que son expertos, y resistentes para esperar el cambio de bailadores en sones como el Zapateado en que esto se hace con el Aguanieve, que no se baila ya sino que es un simple interludio. Algunos autores como Huidobro (1995:83) aún describen como parte de su observación cómo un bailarador puede indicar su preferencia por una bailadora colocando suavemente su sombrero sobre su cabeza, es decir en lo que se conoce como la “gala”,

regionalmente pero también puede desarrollarse con pequeños cambios de una población a otra, o incluso varían según los contextos festivos o por situaciones de necesidad concretas.

Por eso según los propios actores “lo correcto es llegar, observar y ver cómo se está llevando el fandango y entonces uno se adapta y se adecúa a eso”. Considerar las reglas que uno conoce como la “forma adecuada” puede ser interpretado como una falta de respeto. Por eso cuando alguien llega de fuera debe identificar a la persona o personas que “están llevando el fandango” y conversar con la gente del lugar. Al llegar al fandango es recomendable “darse un tiempo para ver y oír” si ya ha empezado y si no lo ha hecho, esperar a que los músicos anfitriones comiencen a tocar. En este sentido se afirma que en el fandango es donde realmente se aprende, ya que se pueden presenciar muchas maneras diferentes de ejecutar la misma música y baile. De todo lo anterior se deriva que la principal norma señalada es respetar los modos del lugar en el que se celebra la fiesta y mostrar una actitud abierta ante la misma que permita el enriquecimiento mutuo.

El fandango se considera un espacio de convivencia y por ello existen conceptos alrededor de los cuales giran todas las pautas de comportamiento, a pesar de sus variaciones. Por un lado el respeto y por otro lado la humildad, denominada también como “nobleza”. Idealmente estas dos consignas deben guiar la conducta de todos los participantes, independientemente de sus conocimientos o competencias en la música, el baile o la cantada. Por eso uno de los protocolos básicos es permitir que los músicos más viejos “tengan su lugar”, reconociendo su larga trayectoria y experiencia, lo que se expresa espacialmente permitiendo que “toquen al frente de la tarima”. Esta pauta se considera como una regla “antigua” y se denuncia que en la actualidad no siempre se observa por la mayoría de músicos jóvenes. Sin embargo está relacionada con una de las reglas más importantes, que consiste en que las personas que tengan mayor conocimiento “lleven la música”. Es relevante que

[...] los músicos no se separen de la tarima porque todo es un trabajo de energía pues, o sea uno va desde que empieza hasta que acaba, se va generando un espacio que se tiene que cuidar. Ahora las nuevas generaciones acaban un son y entre que se

actualmente casi totalmente en desuso pero costumbre presente en muchas descripciones de fandangos del siglo XIX. Si la bailadora lo acepta ambos se dirigen hacia la tarima y él coloca su pie en el extremo de la misma comunicando a los músicos y otros su intención de subir. Según este autor los bailarines previos ceden su lugar. Moreno Nájera (2009) recopila varios relatos donde se menciona por sus informantes esta práctica de la gala.

IV. Las actuaciones culturales: fandangos, festivales y conciertos

van echar un toque o la cagüama, todos se van de la tarima, los músicos viejos no se van, ellos se quedan ahí, sentados ahí...

Entrevista agosto 2014, Región Tuxtlas

Como consecuencia de lo que se ha llamado “la popularización del son” un informante de la región del Istmo, relataba una anécdota que le ocurrió en un fandango que se realizó con motivo de una fiesta religiosa. Se trataba de un velorio en el que se cantaban sones a una virgen, presente en forma de una escultura en un pequeño altar. Había uno de estos chavales “con rastas, de la ciudad” que estaba con una “cagüama” bebiendo apoyado en el altar donde se encontraba la virgen y hacia el que se dirigía el grupo de jaraneros. Una señora de edad fue la encargada de llamarle la atención y hacer que abandonara este lugar y dejara de beber. Este ejemplo de conducta condenable sirvió para explicar que la gran cantidad de gente joven que se acerca a los fandangos actualmente en muchas ocasiones no comprende los significados totales de la fiesta y tienen comportamientos que son sancionados.

Como consecuencia de la profesionalización vivida alrededor del género en las últimas décadas, se describen situaciones en las que tan sólo se respeta a los personajes reconocidos públicamente, músicos que han logrado éxitos profesionales y proyección. Sin embargo se discrimina en el fandango a los músicos mayores que no han pertenecido a ningún grupo famoso. La distancia que se ocupa con respecto a la tarima define los distintos roles de los músicos en la guía o “conducción” del fandango. Al mismo tiempo la tarima se ha considerado como símbolo del carácter comunitario y horizontal de la fiesta por tener la peculiaridad de ser un instrumento de ejecución colectiva. No es común que lo ejecute una sola persona a excepción del son de los Panaderos¹⁵² (Gottfried, 2009a:9).

La fiesta de tarima se inicia de una forma sencilla: el *guitarrero* –o *violinero*– inicia un son, los jaraneros identificando qué son “está declarando”, deben tocarlo a la misma velocidad y con los acentos que indica la declaración (Gottfried, 2009a:9) ya que esta persona marca también el tempo –al menos inicial– de cada son. Así mismo es importante que se respete el tono dominante a partir del que se afinan todos los instrumentos de cuerda, que es establecido por uno de los intérpretes de un instrumento melódico, guitarra de son, guitarra grande o violín. Normalmente se pretende que quede a una altura media, que “los instrumentos no estén ni muy guangos ni muy estirados”. Es significativo que, al mismo tiempo que la figura del músico viejo está idealizada en los discursos, se manifiesta que los

¹⁵² Ver el Anexo para la definición de las características de los repertorios.

músicos mayores han sido desplazados por la gran cantidad de jóvenes adeptos ahora a los fandangos –fruto del éxito de las labores de enseñanza del Movimiento Jaranero.

La estandarización del tono de afinación, consecuencia de la extensión del uso de los afinadores electrónicos y la convicción por parte de las nuevas generaciones de que existe una forma correcta universal más allá de las diferencias entre lugares o situaciones, ha hecho que casi desaparezca una antigua regla. Se trata de la que establecía que, según la zona en la que se tocara, se usaban afinaciones particulares. Pero más allá de eso, también se podía variar el tono en el que se afinaba según la altura y la voz del cantador o los instrumentos presentes. Es decir que además de que los instrumentos se afinaban según el tono que hubieran decidido los primeros músicos, éste podía ser modificado si un cantador en particular pedía adaptarlo a su timbre de voz. Esta pauta era una forma de expresar el respeto hacia el importante rol que cumple la cantada y su aportación al fandango. Es justamente esta flexibilidad en cuanto a la afinación lo que hoy en día se considera en desuso ya que existe una gran cantidad de músicos jóvenes que no saben afinar de oído o bien nunca varían el tono o la afinación de sus instrumentos. Algunos informantes han destacado que otra de las circunstancias percibida en los fandangos actuales y contraria a las normas es que los bailadores esperan para subir a la tarima y no lo hacen prácticamente en el mismo momento en el que los músicos comienzan a tocar, sino esperando al menos a dos estrofas cantadas. Según esta información no debe haber jaraneros tocando y nadie bailando.

El tempo de los sones varía mucho de una región a otra, pero también de una población a otra o de una circunstancia a otra. En algunos lugares gusta más “abreviado” o rápido, y en otras más cadencioso o “pausado”. También varía según las características de cada son, hay algunos “corridos” y otros “lentos”. En algunos trabajos se ha recogido que, de forma general, los sones se aceleran en la ciudad (Gottfried, 2009a citando a Huidobro Goya, 1995:88) y que en particular los sones “abreviados” son característicos del estilo de la zona del Puerto de Veracruz y Boca del Río, en comparación con el ejecutado en la región de los Tuxtles. Sin embargo los informantes que han colaborado con esta investigación expresan que actualmente se ha elevado el tempo de los sones, tanto en los Tuxtles como en la Cuenca del Papaloapan o el Istmo. El aumento general de la velocidad de los sones es identificado como un rasgo característico de la ejecución de los más jóvenes virtuosos, que provoca la retirada de los músicos mayores cuya destreza física ya no les permite seguir velocidades vertiginosas. Incluso algunos guitarreros afirman que “la velocidad ha acabado con algunas figuras” melódicas de la guitarra de son.

IV. Las actuaciones culturales: fandangos, festivales y conciertos

Cómo tocan los chavos... y los músicos están esperando a que los chamacos se cansen para acercarse o sea el proceso de respeto es al revés, ahora resulta que hay que respetar a los niños para que se cansen y puedas entrar...

Entrevista agosto 2014, Región Tuxtlas

El respeto hacia ciertas directrices es considerado como fundamental para que el fandango se suceda de manera ordenada y equilibrada. Por eso es importante que exista alguien que lo dirija y que haga respetar las normas pudiendo incluso detenerlo si estas se transgreden (**Audio 30**). Se evita así, por ejemplo, que los bailadores se suban de forma atropellada, que los cantadores no dejen suficiente tiempo para el disfrute a las parejas bailadoras, o que se “jalen los sones” demasiado, es decir que se aumente mucho la velocidad de interpretación. Es posible marcar la velocidad del son sin expresarlo verbalmente, sino a través de una interpretación constante y sonora de uno de los instrumentos, aunque esa tarea de “sostener el fandango” es muy pesada y cansada. Se entiende como una forma y necesidad de corregir a la mayoría de los participantes y por tanto no es del gusto de los músicos, es contrario a la diversión y al equilibrio fluido. Es una de las razones por las que algunos músicos experimentados dejan de ir a los fandangos.

Ahí me siento un poco más responsable, siento que tengo que estar soportando pues un balde de agua con la otra mano, tengo que estar ahí como... sosteniéndolo como un bloque y a veces yo lo que les digo es que en realidad todos nos tenemos que sostener, que no se cargue para a un lado. Entonces hay que hacerse responsable de lo que están haciendo en el momento, para que no se cargue de un solo lado, porque si no aquella persona está sosteniendo pero no está brindando todo lo que él quisiera dejar.

Entrevista diciembre 2014, Región Cuenca del Papaloapan

La persona o grupos de personas que “conducen” el fandango, que pueden cambiar a lo largo de la noche, eligen de forma espontánea la secuencia de sones que se va a tocar. Lo más habitual es combinar los bailados solo por mujeres, más cadenciosos, con los de parejas, más enérgicos. La progresión suele ser ascendente aunque tiene periodos de descanso o de ejecución más sencilla que permiten bailar a otro tipo de bailadores de más edad o menos experiencia.

Los viejos tenían una costumbre, tocaban sones pero de repente eran sones bravos y había una hora en que caía el fandango (...) los señores sabes que... vamos a cantar pausaditos... es como agarrar un aire, era como un relax y para arriba, era darle a la siguiente ronda.

Entrevista agosto 2014, Región de los Tuxtlas

De esta forma se alternan los sones según sus características y se maneja la vitalidad y estados de ánimos de los presentes, que en ocasiones se expresan verbalmente pidiendo sones concretos. Sin embargo este manejo sensible y consciente de la secuencia de los sones es una de las prácticas que se describe como casi perdida en la actualidad. Existen protocolos específicos, como el de tocar un son para agradecer la comida que es preparada por los anfitriones. El aumento de intérpretes, además de su juventud y el aprendizaje descontextualizado de la fiesta de los mismos, ha provocado numerosos cambios en el desarrollo de los fandangos. Para algunos informantes ha sido una consecuencia de los fandangos masificados celebrados al término de festivales en grandes ciudades, el que se hayan generado nuevas formas de organización. Una de ellas es el uso casi necesario de los afinadores por la imposibilidad de “agarrar el tono” entre tantos músicos; o la formación en fila de bailadores para subir a la tarima. Sin embargo según los datos recogidos en esta investigación no hay una asociación directa entre los fandangos con más intérpretes y las grandes ciudades. Así mismo ya existen relatos de los fandangos en las fiestas de Tlacotalpan de los primeros años de la década de los 90, cuando aún no contaba con la masificación actual, que recogen esta pauta:

Era una tarima...no era una tarima exagerada, así grandotota, o sea era normal, unas 2 o 3 parejas de mujeres, y en los sones de pareja pues se respetaba bien la norma de que van subiendo de una en una. A veces los más chavos ya empezaban a subirse 2 parejas, pero se calmaban: “Órale, vete a hacer tu cola” Se hacían unas colas largas para subir a bailar a la tarima, para ir subiendo por parejas.

Entrevista julio 2014, Región Cuenca del Papaloapan

Actualmente se identifican las transgresiones de normas relacionadas con la búsqueda de destacar y con la competitividad en los eventos que tienen lugar en las grandes ciudades.

Son más evidentes los vicios del Movimiento Jaranero en la ciudad, por ejemplo no tocan para uno mismo, a ellos les importa mucho el racionamiento de los demás. No es como acá que un señor o alguien toca medio desafinado pero toca para sí mismo, no está divirtiendo a nadie, no quiere aparentar nada. En las ciudades es un poco eso, es como si hubieran 10 genios hablando al mismo tiempo, 10 virtuosos, 10 personas que han estudiado los instrumentos, que tienen una súper jarana muy sonora, que tienen 10 jaranas súper sonoras.

Entrevista agosto 2014, Región Tuxtlas

IV. Las actuaciones culturales: fandangos, festivales y conciertos

Se llenaban de gente, tocan muy rápido, siento que hay muchos jóvenes que quieren presumir, que saben tocar muy bien su virtuosismo, estamos en una ciudad que está llena de jóvenes que estudian música, que a veces van a ver quién es más *chingón* en el requinto. Y me pasó mucho con las bailadoras, que no te dejan bailar, que son muy groseras, para subirse a bailar, que te empujan...y eso a mí me da *güeva*...personalmente. Y ha habido fandangos lindos acá, siento que hay...que no va tanta gente como iba, también la situación de violencia lo ha hecho más difícil, salir de noche...

Entrevista junio 2014, Región Exterior de la Costa Sur

Existen también normas específicas para cantar y bailar. Cada son tiene una temática particular que es tratada en su versada y se considera importante respetar los significados de los mismos en la cantada. No sólo se trata de “echar versos” acordes con los temas explícitos, como la vaquería ([Audio 31](#)), los asuntos marítimos ([Audio 32](#)), cantos a lo divino ([Audio 33](#)) o animales protagonistas ([Audio 34](#)). Sino también sobre los tópicos que estos asuntos simbolizan: el enamoramiento, la pareja, la juventud de la mujer ([Audio 35](#))... Cuando dos versadores cantan al mismo tiempo, uno de los dos debe dejar que el otro termine, sin definirse cual (Gottfried, 2009a:9), una incidente muy frecuente en los fandangos ([Audio 36](#)).

Una de las pautas básicas actualmente en el baile es respetar los sones que son bailados por mujeres, los que son bailados por parejas mixtas y las excepciones –como los de 2 parejas como el Fandanguito, o de 4 mujeres y un hombre como el Colás. Sin embargo estas normas acerca de quién puede bailar cada son se han transformado a lo largo del tiempo¹⁵³ y varios informantes han descrito fandangos donde el número de bailadoras era impar en la tarima y un hombre se ha subido para “completar la figura”. También a lo largo de la investigación se han presenciado varios casos en los que se han alterado las características coreográficas de cada son con el objetivo de superar déficit entre los bailadores. Según algunas reconocidas bailadoras es importante que los bailadores no les den la espalda a los músicos para poder mantener la comunicación visual. Otra regla compartida en muchos lugares estructura el intercambio de los bailadores en la tarima. En primer lugar es importante conocer que se “remudan” los bailadores solamente cuando el cantador ha terminado un verso, y no se interrumpe el canto por respeto a su intervención. De este modo se le permite a la pareja que está bailando que “mudanceé”, es decir, que realice los pasos de mudanzas que ejecutan cuando se canta y que se intercalan con los

¹⁵³ Ver Anexo, Sobre el Nivel Musical, Repertorio.

zapateados o repiqueteos de la ejecución instrumental. Si no canta nadie, no se remudan los bailadores. Los versadores deben esperar a que lo bailadores repiqueteen antes de empezar a cantar un nuevo verso y por tanto no cantar demasiado seguido, ya que esto impide el disfrute de los zapateadores.

Ahora bien, el tiempo que está la misma pareja sobre la tarima es muy variable y depende principalmente del número de bailadores que desee participar. Es frecuente que se acuerde cuando hay muchos bailadores que el intercambio se produce “a dos versos”, es decir, dejando pasar dos vueltas que intercalen canto y parte instrumental. De esta forma se busca que “la pareja tenga todo el tiempo para dar lo que trae en la tarima”, permitir que realice sus mudanzas de forma relajada, sin “sacarlas de la tarima de forma atropellada”. Todas estas normas remiten al precepto básico de demostrar respeto hacia todas las personas que participan en el fandango, independientemente del rol que estén desarrollando.

Hay bailadoras de larga trayectoria y abolengo que opinan que las mujeres no deben subirse a la tarima sin falda, vestidas de pantalón. Esta prescripción está relacionada con el movimiento de caderas femenino en la tarima y de hecho las distintas formas de sostener la prenda forman parte de los pasos de baile. Aunque no es frecuente, puede darse el caso de que una bailadora con la suficiente autoridad baje a una chica que se haya subido en pantalones. Esta regla es flexible en entornos urbanos donde el pantalón es más frecuente entre las mujeres y más aún entre las jóvenes. Pero más allá de la aceptación de esta prenda de uso cotidiano, se considera que usar el atuendo apropiado para asistir a los fandangos es también una forma de expresar respeto hacia la propia fiesta. Sin embargo esto más que hacer referencia a una vestimenta determinada, se refiere a cuestiones de aseo y a prendas adaptada a las posibilidades de cada uno.

Tiene que existir un lugar para que la gente pueda apreciar y observar lo que ocurre en la tarima, es decir, es necesario dejar despejado uno de sus lados y no rodearla completamente. Es la forma de expresar el respeto hacia la audiencia y, al mismo tiempo, sirve para que los bailadores dispongan de un lugar en el que estar sentados y desde el que poder entrar y salir del entarimado. Es importante también que exista comida y bebida para los músicos, se considera “una atención con ellos”. Uno de los aspectos generales más relevantes es que en un fandango “uno va a divertirse, no a divertir” a los demás. De esa actitud se desprende que las personas que participan van a compartir algo genuino, coherente y auténtico en su forma de interpretar. Así mismo esa actitud es una forma de garantizar el buen desarrollo de la actuación o lo que algunos denominan la “sincronía” en el fandango.

IV. Las actuaciones culturales: fandangos, festivales y conciertos

Esta “sincronía” es nombrada de maneras distintas por los actores y de otras por los investigadores, por ejemplo como experiencia extática (Pérez Montfort, 1990). Está en relación directa con la eficacia ritual de este tipo de actuaciones, o en palabras de Alexander (2005), con la fusión de todos sus elementos que hace posible que se recupere la ritualidad temporalmente –exista o no un símbolo religioso. Lo que aquí interesa resaltar es que la improvisación se desarrolla a partir de un conjunto de normas básicas que tienen como lógica fundamental la participación colectiva y espontánea de participantes en el fandango (Gottfried, 2010:11). Desde el punto de vista de esta investigación, las normas permiten la espontaneidad tanto en la integración de personas a la fiesta, como en las relaciones sociales establecidas entre ellas. Sin embargo es necesario que se respeten las jerarquías entre los músicos para conseguir el desarrollo ordenado y a la vez fluido que posibilita alcanzar su eficacia ritual.

Los festivales tienen también pautas que guían su puesta en escena y que permiten un desarrollo adecuado de los mismos. Están compuestos por sesiones vespertinas, que comienzan entre las 18.00 y las 20.00h de la noche y que por lo general se extienden hasta las 12 o una de la madrugada. Aunque hay algunos casos en los que las jornadas se alargan durante 7 horas o más, lo normal es que los festivales duren entre 3 y 5 horas. Las puestas en escena están articuladas en torno a las breves intervenciones de grupos de jaraneros que interpretan 3 sones de aproximadamente de 5 minutos cada uno. Las participaciones musicales están guiadas por “conductores” que desde el escenario presentan a los grupos informando acerca de su procedencia y trayectoria. La función de estos presentadores es también amenizar los frecuentes cambios y ajustes en la microfónica entre un grupo y otro. Mientras se sucede la actuación el público está sentado en sillas frente al escenario, pero también de pie en los laterales y la parte posterior de las mismas o sentados en locales cercanos desde donde divisan el escenario. Se permite, no solo la conversación entre los asistentes, sino el consumo de alimentos y bebidas. También el tránsito de personas, ya que normalmente los asistentes presencian solamente una parte de las largas sesiones de los festivales, luego se marchan y llegan otros espectadores nuevos. Esto no impide el adecuado desarrollo de la actuación, ya que son eventos realizados al aire libre y en los que no se espera que las audiencias tengan una atención continua y exclusiva a lo que ocurre en el estrado. Por ello los festivales pueden considerarse eventos intermedios entre los conceptos ideales de fiesta y espectáculo.

De hecho uno de los rasgos del modelo de estos festivales, parte de su puesta en escena, es la realización de actividades alternas a la presentación escénica de grupos musicales. En algunos casos dichas actividades forman parte de un programa de fiestas patronales elaborado por las autoridades municipales. Sin embargo en otras están

organizadas por los propios directores del festival y consisten en la proyección de documentales, conferencias de temáticas culturales regionales o la oferta de talleres de ejecución de instrumentos tradicionales. Estos elementos tienen distintos grados de importancia, ya que hay casos en que la principal actividad son precisamente los talleres de enseñanza a cuyo término se organiza un festival de clausura.

Pero más allá de eso y en lo que respecta a la puesta en escena de los mismos, se permite y se promueve el libre tránsito de las personas para asistir a las distintas acciones y actividades que tienen lugar a lo largo del festival. Así mismo la audiencia participa en los eventos emitiendo juicios de valor acerca de lo que se está ejecutando a través de los aplausos al término de los sones pero también gritando o pidiendo *bis* cuando la actuación ha sido de su agrado. A pesar de esto, como el programa de los festivales está caracterizado por un apretado cronograma que incluye a muchos grupos, la interpretación de un *bis* no suele ser permitido. En los casos en los que existe espacio para ello, los asistentes pueden libremente salir a bailar durante las interpretaciones de los grupos. Aunque normalmente se respetan las normas acerca de quién puede bailar cada son, no se siguen las pautas que regulan el intercambio de bailarines en un fandango. El reducido tiempo de duración de los sones en el escenario y las pocas personas que se animan a bailar durante los mismos, provocan que una sola pareja permanezca sobre la tarima durante el son completo.

El ambiente por tanto es relajado y festivo, una constante la presencia de niños corriendo entre las sillas y jugando a lo largo de la actuación. Se establece comunicación entre los que están en el escenario y los asistentes, respondiendo estos con risas o aplausos a las bromas o anécdotas contadas desde el estrado, jalean o silban después de un verso declamado, dan palmas o llevan el ritmo con los pies. Además de alternar los periodos en los que se mira y se escucha lo que ocurre en el escenario, con los dedicados a la sociabilidad o la comensalidad, también está permitido que los asistentes graben vídeos y tomen fotos con sus equipos celulares o fotográficos. Esto se acentúa cuando participan los integrantes de un taller local, ya que el registro de la actuación provoca el interés de familiares y amigos.

La puesta en escena de los conciertos no se rige por un protocolo tan estricto como el que se sigue en los de música “académica” o “clásica”, sino que es más cercana al de presentaciones profesionales de músicas actuales. La prueba de sonido para equilibrar todos los instrumentos, así como la afinación de los mismos teniendo en cuenta las características ambientales particulares de la sala, son requisitos previos al desarrollo de la actuación. Si hay un presentador del concierto, este se encarga de la introducción y agradecimientos iniciales. Si no lo hay es el propio grupo quien toma la iniciativa, decidiéndose previamente

IV. Las actuaciones culturales: fandangos, festivales y conciertos

qué intérprete será el responsable de la presentación y sin omitir reconocimientos a la organización o responsables titulares del espacio en el que se desarrolla el evento. En este tipo de conciertos no suele haber programa a disposición del público, aunque esté diseñado previamente habitualmente buscando una progresión de interés creciente en la sucesión de las piezas, que culmina al final del concierto o de cada parte del concierto.

Uno o varios miembros del grupo dicen el título de la canción o son antes o después de cantarlo y se explican en ocasiones cuestiones relativas a la composición si es de reciente creación, información recabada producto de la investigación si es un son en desuso o anécdotas en relación con el mismo. Así mismo es muy frecuente que al término de la interpretación de una pieza el director del grupo u otro músico expresen su opinión sobre temas de actualidad, expliquen su trabajo de promoción y enseñanza si lo desarrollan, narren anécdotas relacionadas con el ejercicio del son y del fandango, o expresen alguna idea que consideren relevante. La actitud corporal manifiesta la comunicación de los miembros del grupo a través de las miradas, la cesión del espacio central en el escenario o los gestos en función del protagonismo de los intérpretes a lo largo de la composición. Frecuentemente al término de una de las piezas musicales, uno de los músicos presenta los miembros del grupo citando los instrumentos, el nombre del intérprete y en ocasiones alguna curiosidad. Al final del concierto es habitual que el grupo se publicite anunciando maquetas o discos grabados a disposición para la compra, otros productos a la venta o anunciando próximas presentaciones. Se finaliza el evento con agradecimientos al público por su asistencia y participación, así como a los organizadores y otros trabajadores técnicos que han colaborado en el evento.

IV. 5. 2 REPERTORIOS MUSICALES/VERSOS/BAILE

Este apartado está dedicado al análisis de las tres expresiones artísticas del son jarocho en el fandango, los festivales y las presentaciones de grupos profesionales. A pesar de que se hace una revisión de cada una de estos códigos expresivos—la música, la lírica y la danza—, ninguna de las tres está analizada formalmente de manera detallada y minuciosa. No es ese el objetivo de esta investigación, sino proponer un análisis del fenómeno actual de auge desde el punto de vista del estudio de los rituales y la performance. En esta perspectiva la atención especial a los códigos expresivos que las componen está sobradamente justificada, ya que son los medios que vehiculan los actos de comunicación entre actores y audiencias. Así mismo dichos códigos tienen la capacidad de materializar los guiones culturales, sus distintos valores y símbolos. Sin embargo con los datos

recogidos podría hacerse un análisis musicológico, coreográfico y literario más profundo – aunque con matices¹⁵⁴– si se sometiera al examen de profesionales de estas áreas.

Los repertorios musicales de los contextos performativos seleccionados son variados y con características diversas. Se han identificado los distintos sones ejecutados en los fandangos grabados¹⁵⁵ y, según su frecuencia de ejecución, se obtuvieron los siguientes datos (Tabla 2). En más del 70% de los fandangos grabados se interpretaron los mismos 6 sones pertenecientes al repertorio “tradicional” –Bamba, Pájaro Cú, Morena, Siquisiri, Buscapié y Zapateado. Junto a 2 más que fueron ejecutados entre el 40 y el 70% de las veces –Butaquito y Guacamaya–, conforman un total de 8 sones que se tocan en prácticamente todas las ocasiones. A estos se le suman otros 6 sones que fueron tocados entre el 10% y el 40% de las veces observadas –Colás, Cascabel, Ahualulco, Balajú, Toro Zacamandú y Pájaro Carpintero. Junto a los anteriores forman un grupo de 14 sones considerados muy frecuentes en todos los fandangos analizados. A este grupo se le suman un conjunto de 21 sones que fueron ejecutados menos del 10% de las veces en los fandangos observados, y por tanto se puede considerar que su ejecución es actualmente excepcional en estas fiestas.

Estos datos no representan una realidad exhaustiva del repertorio actual tocado en los fandangos en las regiones trabajadas, sino la realidad de la muestra analizada. El ejercicio

¹⁵⁴ Las grabaciones audio han sido una prioridad en la recogida de datos, después de la observación sistemática de los eventos en su conjunto. En ellas se perciben tanto las participaciones de los músicos como los sonidos ambientes de las fiestas. En el caso de los fandangos, solo de forma intermitente, se identifican claramente el contenido de los versos que el cantador canta en un particular “fraseo” o desarrollo melódico. Con suficiente competencia en el tema se puede saber si son versos de la tradición oral, compuestos por otra persona o improvisados. Sin embargo, la propia dinámica espontánea y de participación abierta, unido a la ya reseñada dificultad técnica del registro de la lírica con los medios empleados, provoca frecuentemente la ininteligibilidad de las intervenciones vocales. Los datos recogidos no ofrecen las mismas potencialidades en cuanto a la realización un estudio dancístico profundo. Aunque se ha usado la fotografía para el registro de los eventos, una disertación profunda necesitaría de un registro sistemático –preferentemente en vídeo– del baile que permitiera el examen coreográfico. No sólo es dificultoso técnicamente, sino que puede convertirse en el objeto central de otro trabajo.

¹⁵⁵ En este recuento no se ha tenido en cuenta si el mismo son se tocaba más de una vez en la misma fiesta. Es algo que ocurre con relativa frecuencia y que ha sido excluido del primer tratamiento de los datos para evitar la sobre representación de los más populares, aunque se observará de forma aislada esta característica de repetición de un mismo son a lo largo del mismo fandango.

IV. Las actuaciones culturales: fandangos, festivales y conciertos

es útil porque de él se pueden extraer tendencias orientativas del panorama actual, pero estos datos no deben interpretarse de forma exacta. Solamente poniéndolos a dialogar con otras informaciones fruto de la experiencia de campo, pueden ofrecer conclusiones más certeras. Así mismo se presume que el análisis de una muestra mayor –un mayor número de fandangos grabados– no alterarían los datos arrojados en cuanto al grupo de 14 sones ejecutados con mayor frecuencia. Sin embargo sí aumentarían los sones que son ejecutados de forma esporádica y por tanto ampliaría el número total de 35 sones del repertorio tradicional que se registraron en esta muestra de fandangos. Esto puede afirmarse ya que a lo largo de la investigación se ha asistido a un número bastante mayor de fandangos de los incluidos en la muestra analizada, que por diversas razones no fueron incluidos en la misma. La asistencia a estos eventos permitió una observación parcial del repertorio –en algunos casos también la grabación– y por tanto se presenciaron esporádicamente ejecuciones de otros sones que no aparecen en la tabla inferior como por ejemplo el Palomo, los Panaderos, el Coco o la Tusa.

Tabla 2 Repertorio de sones interpretados en los fandangos

Porcentaje interpretación	Sones	
Más del 70% de las ocasiones	Bamba Pájaro Cú Morena	Siquisirí Buscapié Zapateado
Entre el 41% y el 70% de las ocasiones	Butaquito Guacamaya	
Entre el 10% y el 40% de las ocasiones	Colás Cascabel Ahualulco	Balajú Toro Zacamandú Pájaro Carpintero
Menos del 10% de las ocasiones	Indita Cupido Poblanas M ^a Chuchena Llorona Petenera Gallo Iguana Valedor Celoso	Herlinda Manta Enanos M ^a Cirila Capotín Bruja Zopilote Sapo Torero Trompo Fandanguito

En otros trabajos se han apuntado algunas aproximaciones acerca del repertorio de los fandangos que merece la pena traer a colación para su comparación con los datos expuestos arriba. Huidobro Goya (1995:84-85) proporciona en su trabajo un listado de “sones de pareja más comunes”, la mayoría incluidos en el primer grupo de piezas muy frecuentes, aunque con notables excepciones. Este autor destaca los sones del Aguanieve, Borracho, Trompo, Enanos y Sarna, lo cuales han sido muy excepcionales o han estado ausentes en la muestra recogida. En cuanto a los sones de montón, ocurre algo similar ya que destaca como “más comunes” sones como la Tusa, las Poblanas, los Pollos, los Chiles verdes, la Petenera, la Tarasca, el Coconito, la Lloroncita, el Cupido, la Manta, la Guanábana, la Candela o las Olas del Mar. No existen datos suficientes para saber si esta diferencia en los sones más frecuentes se debe a una evolución a lo largo del tiempo o a la diferencia en la metodología de recopilación. Baqueiro Foster (1952, 1964:13) recopiló en la zona del Puerto de Veracruz, Alvarado y Tlacotalpan, incluyendo multitud de rancherías a orillas del Papaloapan y del río Blanco, un conjunto de 60 sones que enumeró en su trabajo. Aunque no ofrece en su estudio datos acerca de la frecuencia o los contextos de ejecución, esta lista puede servir para compararla con el repertorio registrado en esta investigación. Además de los registrados en esta investigación como en los recogidos en la lista de Huidobro Goya, el etnomusicólogo destacó algunos prácticamente desconocidos hoy día como los Arrieros, Artilleros, Borrego, Cuervo, Café Molido, Pescadito, Jota, Pinole o Risa. Cabe aclarar que el conjunto de 14 sones identificado en esta investigación como más frecuente está también representado en el listado de Baqueiro Foster.

Independientemente de las distintas formas de recoger los datos en las investigaciones citadas, destaca el reducido repertorio recogido en este trabajo y en el de Huidobro Goya en comparación con el ofrecido por Baqueiro Foster en la década de los años 50 del siglo XX. A pesar de esto no se tiene la suficiente información tampoco sobre los contextos en los que fueron observados, aunque este etnomusicólogo trabajó casi exclusivamente en la Cuenca del Papaloapan mientras que Huidobro Goya lo hizo en los Tuxtles. Cuando se han observado los datos recogidos en esta investigación desde una perspectiva regional, los resultados no aportaron diferencias notables entre una y otra área. Se repite ese conjunto de 13 o 14 sones que son tocados asiduamente, si bien existen variantes en cuanto a los porcentajes de aparición de los más populares. Por ejemplo en los fandangos de los Tuxtles aparecen el Ahualulco, la Guacamaya o el Balajú en más ocasiones que en los fandangos del Istmo, donde sin embargo sobresale el son del Cascabel. Puede destacarse que los repertorios tanto de la región del Papaloapan, como de la Exterior a la Costa Sur, son los más diversificados. Sones como el Valedor, la Petenera o la M^a Chuchena aparecen

IV. Las actuaciones culturales: fandangos, festivales y conciertos

relacionados con los fandangos de la Cuenca; así como el son de las Poblanas fue grabado siempre en la región Exterior de la Costa Sur.

Sin embargo hay que tomar estos datos con reservas. El hecho de que exista el registro esporádico de la interpretación de un son en una región en particular, no indica por sí mismo que sea representativo de la misma. Más bien recoge una situación concreta, justificada por la presencia de un músico en particular –o varios–, que decidió tocar ese son en aquel fandango. Además los movimientos de los músicos entre regiones, más aún en los fandangos realizados con motivo de la organización de un festival que promueve justamente el encuentro de músicos de distintas regiones, puede dar resultados como que el único fandango en que se registró parte del repertorio considerado como “tuxtleco” –el Zopilote, el Sapo, el Capotín, la Bruja o el Torero– se grabaran en un fandango en Xalapa. Lo que sí es más representativo es justamente su ausencia en el resto de regiones, incluido los Tuxtlas y en cualquier caso el carácter marginal de estos sones en la actualidad.

Si el repertorio establecido en el siglo XIX y considerado como tradicional está formado por alrededor de 100 sones (García de León, 2006: 42-45, Meléndez de la Cruz, 2004b; Barahona Landoño, 2013:548-550), puede afirmarse que actualmente en los fandangos se interpreta generalmente un 15% de esta suma. Es necesario tener en cuenta que en un fandango suelen tocarse entre 8 y 10 sones debido a la duración completa de las fiestas –la mayoría entre 5 y 9 horas– y a la duración de cada son –entre 20 y 40 minutos de media. Quizás la razón que explica por qué se tocan actualmente en los fandangos un número tan reducido de sones se encuentre en la labor de la gran cantidad de talleristas que existen hoy en día y en su procedimiento habitual de enseñar esta versión reducida del repertorio, como preliminar para instruir otros menos conocidos o menos frecuentes en los fandangos. Sin embargo sería muy apresurado afirmar que la reducción del repertorio se ha producido en los últimos años, ya que no existen datos exhaustivos acerca del tocado durante los años 90 ni en décadas anteriores del siglo XX. De hecho sería posible que justamente la situación se hubiera dado de forma contraria, es decir, que en las 2 últimas décadas se hubiera ampliado el conjunto de sones tocados de forma esporádica en los fandangos, gracias al trabajo de recuperación de músicos sobre algunas de estas piezas.

La pequeña porción del repertorio que se ejecuta en los fandangos es percibida de forma clara desde el interior de los colectivos constituidos que, de manera intensa o profesional, trabajan en el desarrollo de la música popular de su región. A pesar de esto el trabajo de recuperación de sones en desuso es puntual y de variado alcance. Por un lado se basa en la grabación en discos, por parte de grupos musicales profesionales reconocidos, de sones olvidados. En el menor de los casos consiste en integrar en las labores educativas los

sones aprendidos de soneros de mayor edad que se quedaron en la memoria y que, en ocasiones, se han convertido en repertorios regionales. Porque no se sabe a ciencia cierta si lo que hoy se considera como “repertorio tuxtleco” –el Capotín, el Sapo, el Zopilote, el Torero, la Bruja, los Enanos, pero también el Borracho, el Presidente... entre otros– fueron tocados también en otras épocas en otras regiones o incluso en todas. A pesar de que existen fuentes históricas datadas en el siglo XIX que enumeran algunos sones que se tocan hasta la actualidad (Sheehy, 1979: 30, 32-33, 36-37; Delgado Calderón, 2004:43-45), ninguna de ellas tiene la intención de recoger el total del repertorio y por tanto se desconoce el mismo con precisión.

Es importante señalar que en un 25% de los fandangos analizados se repitió la interpretación de algún son. En todos los casos se repitieron sones que pertenecen al grupo de 14 piezas calificadas como muy frecuentes, se han contado hasta 3 interpretaciones del mismo en un fandango. Sones como la Bamba o el Zapateado, pero también la Guacamaya, el Colás o el Ahualulco son los que más se repiten. Sin embargo de entre todos ellos destaca claramente el Siquisirí, tocado en más de una ocasión en 6 fandangos. Al ser el son por excelencia ejecutado para saludar y ofrecer “mañanitas” o felicitaciones a imágenes sagradas, es frecuente que se interprete al menos una vez con esta función delante de un altar por ejemplo y posteriormente al menos una vez más para ser bailarador en la tarima. Las repeticiones de cualquier son se deben al gusto de los músicos y bailadores, que recogen también las peticiones de estos últimos e incluso de los asistentes.

Un dato significativo es que, de las más de 200 ejecuciones que han sido analizadas, tan sólo una de ellas no pertenece al repertorio tradicional: el son del Relicario, obra de Félix Oseguera. Este rasgo es uno de los que distingue el repertorio de los fandangos y el de los festivales. En las últimas 2 décadas se han compuesto una gran cantidad de sones, más de los que se compusieron durante la década de los años 50 y 60. Es reflejo de la fuerte profesionalización del género musical y la necesidad creativa de los músicos. Sin embargo es poco frecuente que estas composiciones se incorporen a los fandangos y por tanto que formen parte del repertorio que podría convertirse en tradicional. Aunque tengan autor conocido, si se toca en los fandangos y se componen versos nuevos para el mismo, se considera que se convierten en sones y dejan de ser canciones. Además de la excepción que aparece en la muestra analizada con el son del Relicario, puede sumársele el son del Chuchumbé, autoría del grupo Mono Blanco que también esporádicamente es tocado en los fandangos.

En su estudio Sheehy (1979:123-127) afirmó que la duración general de un son oscila entre 2 y 3.5 minutos, la longitud habitual de las grabaciones comerciales y por tanto esto

IV. Las actuaciones culturales: fandangos, festivales y conciertos

habla de las características generales de su muestra. Así mismo puntualiza que en la “situación tradicional” la interpretación de un son es más larga ya que el profesional estandariza para crear y satisfacer las expectativas de su cliente. En otros tiempos la longitud variaba mucho dependiendo de varios factores: el vigor de músicos y bailarines, los deseos de la audiencia, si el son era o no vehículo preferido para la improvisación...Según el músico Daniel Cabrera algunas interpretaciones de un son duraban hasta 30 minutos y Nicolás Sosa afirmó que en su casa de Cosamaloapan tan solo se tocaban 6 o 7 sones en una noche completa de fandango.

En cuanto a los datos recogidos de forma directa puede afirmarse que la duración de los sones varía mucho dentro de un mismo fandango, y también de un fandango a otro. En la muestra analizada y, teniendo en cuenta tan solo los 14 sones más ejecutados en los fandangos—que suponen casi el 80% del total y superan las 200 ejecuciones—, el intervalo de duración se extiende entre 7 y 89 minutos. Los sones de ejecución esporádica por regla general duran menos, entre 3 y 15 minutos. A pesar de que los sones más populares pueden alcanzar duraciones tan diversas como las señaladas, en un 60% de las veces se extendieron entre 11 y 20 minutos. Solo en un 21% de los casos duraron 10 minutos o menos, y en una proporción similar —17% de los casos— entre 21 y 30 minutos. Las ocasiones en que un son supera este tiempo de 30 minutos es excepcional, un 5% de los casos duraron entre 31 y 40 minutos, y un 2% de los casos superó los 40 minutos.

Es importante también señalar que los sones que alcanzaron una duración de más de 30 minutos son mayormente sones de pareja: el Buscapié y el Zapateado, pero también la Bamba. Esto refleja la relación entre la duración y el modo de bailar prescrito para ellos, ya que son sones bailados por una sola pareja mixta que es remudada por otras. Por ello suele existir una gran demanda de los bailarines para que se alarguen y así puedan participar más veces. Pero también la calidad más enérgica y tempos más acelerados así como las potencialidades para la cantada e improvisación de estos sones los hacen especialmente del gusto de los actores. También destacan 2 sones de mujeres con ejecuciones muy largas: el Siquisirí, un son con características especiales ya comentadas, y por otro lado el Pájaro Cú, uno de los sones de “montón” o de mujeres más populares actualmente.

Comúnmente se considera que uno de los factores principales que determina la duración de un son es el número de bailarines presentes, así como el número de pregoneros o versadores que estén participando, su repertorio o el ánimo de todos ellos. Sin embargo, observando con más detalle los casos en los que se interpretaron sones que superaron los 30 minutos, se percibe que están relacionados de forma clara con un número alto de músicos. En todos los casos fueron eventos que contaron entre 40 y 50 músicos, una de las cotas más

altas en cuanto a número de instrumentistas. Ni el número de bailadores ni el de los espectadores tampoco parece tener relación directa. Así mismo, tampoco destaca ninguna región, sino que todas están representadas de forma similar en cuanto a sonos de gran duración. Sin embargo no ocurre igual con los tipos de población: nunca se dio estos casos en ciudades, sino siempre en comunidades o cabeceras municipales. Pensando entonces que el número de músicos por un lado, pero también el ánimo de los mismos, pueden ser las variables más influyentes se ha prestado atención a los contextos festivos de estos fandangos en los que se interpretaron los sonos más largos. Destacan los que fueron realizados por motivos religiosos y por otro lado, los que forman parte de un festival que conmemora el aniversario de un colectivo.

Existen solamente algunos trabajos en los que se tratan las variantes estilísticas regionales en este género musical, recogidas en el Anexo Músicas, versos y baile. Es un asunto cuya profundidad puede extenderse, ya que existen músicos que afirman que incluso dentro de una misma región existen variantes musicales. Tal es el caso de la sierra de los Tuxtles, donde se afirma que en San Andrés no se toca igual que en Santiago; o el de ciertas poblaciones de la amplia región de la Cuenca del Papaloapan con características particulares, como Playa Vicente o Tlacotalpan. Pero además existen variantes regionales detectadas en la ejecución de un instrumento en particular, como por ejemplo lo que se ha llamado el “estilo de la guitarra llanera”. Este concepto hace referencia a un conjunto de figuras melódicas clásicas en la guitarra de son y característica de la zona de los llanos. Además la cuestión de los estilos regionales tiene que ver con la construcción de identidades de las regiones y poblaciones, y por tanto reclama cautela ya que afecta también a las emociones y a los sentimientos de las personas.

A pesar del déficit que existe en cuanto a la tipificación de estas variantes y a las problemáticas asociadas a la existencia e identificación de las variantes estilísticas regionales, el tema merece un tratamiento en profundidad. Eso no va a ocurrir en este trabajo, que está centrado en el estudio y transformación de las fiestas y los contextos performativos. Sin embargo, con el objeto de cuestionar ciertas asunciones o presuposiciones superfluas que se repiten en los acercamientos académicos a este género y a su fiesta, sí se realiza un pequeño ejercicio al respecto. Se proporcionan a continuación un conjunto de ejemplos que ilustran el mismo son interpretado en fandangos celebrados en las distintas regiones trabajadas. Para un tratamiento y análisis de los rasgos de los mismos sería conveniente que varios músicos realizaran un ejercicio de escucha y análisis, idealmente conocedores o procedentes de cada una de las regiones.

IV. Las actuaciones culturales: fandangos, festivales y conciertos

La atención pormenorizada a determinadas categorías utilizadas para definir estilísticamente estos ejemplos –afinaciones presentes, tonalidad, tempo, progresión armónica, rítmica; pero también repertorios líricos o estilos melódicos vocales–, no sería suficiente para definir si existen o no las variantes regionales; menos aún para saber si éstas se han transformado en los últimos años. Un trabajo con esos objetivos debería analizar una muestra mayor que los ejemplos que se presentan a continuación, además de utilizar otro tipo de datos. Esto es así porque la ejecución de un único son puede ofrecer más información acerca de los estilos y gustos de los músicos presentes en ese momento, que de la región en particular donde se haya celebrado la fiesta. En ocasiones no sólo el repertorio elegido, sino otras características musicales, responden a decisiones individuales pero también colectivas como por ejemplo el contexto festivo del mismo u otras situaciones concretas de la performance: si hace frío o llueve, si se cuenta con instrumentistas experimentados, el ánimo de los músicos... sería por tanto muy arriesgado considerarlos como identificadores del estilo de una región determinada sin una perspectiva panorámica que incluyera más ejemplos.

En otras partes de este trabajo se ha apuntado que toda selección contiene información acerca de la persona que la realizó e implica cierto grado de arbitrariedad. Esto mismo aplica a esta elección ya podría ser diferente si lo que se pretendiera confirmar es la similitud entre los sonos interpretados en diferentes regiones. O al contrario, si lo que se pretendiera mostrar es la variedad regional estilística, o incluso las diferencias internas entre cada una de las regiones. Teniendo esto en cuenta se presentan a continuación, como ejercicio preliminar de escucha, extractos de 4 sonos, grabados en las regiones trabajadas. En primer lugar, extractos del son de la Morena en la Cuenca del Papaloapan ([Audio 37](#)), en la región del Istmo ([Audio 38](#)), en la región Sierra Santa Marta ([Audio 39](#)), en los Tuxtlas ([Audio 40](#)) y en el Exterior de la Costa Sur ([Audio 41](#)). El segundo ejemplo corresponde al son de la Bamba, del cual se incluye un ejemplo de la Cuenca ([Audio 42](#)), del Istmo ([Audio 43](#)), de la Sierra de Santa Marta ([Audio 44](#)), de los Tuxtlas ([Audio 45](#)) y del Exterior de la Costa Sur ([Audio 46](#)).

El repertorio registrado en los festivales tiene muy distintas características ([Tabla 3](#)). Se compone de 113 piezas¹⁵⁶ que incluyen sonos del repertorio tradicional y otras de autoría conocida y más reciente. Es relevante contemplar cómo, a pesar de que existe una creencia

¹⁵⁶ Este conjunto de piezas fueron ejecutadas en 12 festivales, ya que en 3 de los que 15 analizados no fue posible la grabación. En total corresponden a 17 días de festival ya que, algunos de los festivales suponen más de un día de participaciones de grupos de “son jarocho tradicional”.

generalizada de que en los festivales se interpreta un repertorio de sones muy reducido, se ejecutaron un total de 53 sones del repertorio tradicional. Este número es sensiblemente superior a los sones que pueden escucharse en la actualidad en los fandangos. La sensación de repetición el repertorio tocado en los festivales puede ser explicada por la frecuencia en la que se ejecuta cada uno de ellos, que está fuertemente desequilibrada.

Es decir, hay un conjunto de 11 sones aproximadamente que se repiten con mucha frecuencia en los festivales, en más de un 40% de las veces. Este conjunto de sones no solo es muy similar en número al de los fandangos, sino que efectivamente se trata de los mismos. Además son estos mismos los que se repiten un mismo día tocados por distintos grupos, llegando a alcanzar hasta 4 ejecuciones del mismo son en una sola sesión de festival. Tal es el caso de la Bamba, el Toro Zacamandú o el Siquisirí. Se repiten 3 veces sones como el Pájaro Cú o la Morena, y 2 un abanico mayor de sones del repertorio tradicional: Colás, Buscapié, Butaquito, Ahualulco, pero también Juiles, Celoso o la Vieja. Junto a estos aparecen otros 27 sones que se interpretan en los festivales con una frecuencia leve –entre el 10 y el 40% de las veces. Entre éstos se encuentran algunos muy populares en los fandangos, como es el caso del Zapateado, de potentes características para su interpretación en la fiesta, pero no así en los escenarios. También está en este grupo el Pájaro Carpintero o las Poblanas, que eventualmente pueden escucharse en los fandangos. El resto son realmente excepcionales en la fiesta.

Por eso, una de las principales diferencias con los repertorios de los fandangos, es que en los festivales se interpretan sones del repertorio tradicional que nunca o casi nunca son tocados en un fandango –14 sones que se interpretan menos del 10% de las ocasiones. En general puede afirmarse que es, precisamente la ejecución de estos sones en desuso en los fandangos, una de las principales funciones que cumplen los festivales en la actualidad. Se trata de sones que no son tanto “del gusto” de los bailadores, que han dejado de ser populares si es que lo fueron en algún tiempo, y por tanto de los que no existe mucha *versada*. Sin embargo son valorados por muchos músicos por pertenecer al repertorio antiguo y por ser disfrutados en su escucha e interpretación ([Audio 47](#)).

IV. Las actuaciones culturales: fandangos, festivales y conciertos

Tabla 3 Repertorio de sones interpretados en los festivales

Porcentaje interpretación	Sones	
Más del 70% de las ocasiones	Bamba	
Entre el 41% y el 70% de las ocasiones	Toro Zacamandú Buscapié Butaquito Guacamaya Colás	Cascabel Morena Ahualulco Balajú Siquisirí
Entre el 10% y el 40% de las ocasiones	Iguana Aguanieve Camotal P.Carpintero Juiles Poblanas Zapateado Gallo Guanábana Manta Indita Bruja Candela Lelito	Celoso Llorona Fandanguito Mª Chuchena Coconito Jarabe loco Trompo Siquisirí vieja (Chocolate) Palomo Capotín Negritos Canelo Pollos
Menos del 10% de las ocasiones	Cupido Chocolate Sarna Valedor Conejo Panaderos	Sapo Olas del mar Coco Tusa Gavilancito Culebra

Otra característica principal del repertorio de los festivales es el gran número de sones de nueva creación que se interpretan (Audio 48). En la muestra analizada se han contabilizado un total de 45 piezas con formato de sones, pero aún no adoptadas en los fandangos por otros músicos como sí lo fueron en algún momento los que hoy en día se consideran tradicionales. Esto significa que estas piezas fueron siempre interpretadas por sus autores. Cuando se registró una de estas piezas en más de una ocasión fue porque el mismo grupo participó en más de un festival y la repitió, ya que forman parte de su propio repertorio. Existen solamente 2 excepciones a la anterior afirmación, se trata del son del Chuchumbé, compuesto musicalmente por el grupo Mono Blanco –aunque parte de sus

versos provengan de fuentes históricas muy antiguas— y el caso de la Conga de los Negros, musicalizada por Patricio Hidalgo¹⁵⁷. Estas dos piezas fueron interpretadas, además de por sus creadores, por otras agrupaciones. El son del Chuchumbé, junto con el de la Gallina y el Relicario son los únicos de reciente composición que se han presenciado excepcionalmente en un fandango. Por esto otra de las funciones que cumplen los escenarios de los festivales es precisamente la de presentar las novedades creativas de los grupos que se embarcan en la composición, así como las distintas versiones de sones tradicionales. En el caso de grupos profesionales, estas versiones llegan a convertirse en una marca propia y, tras haberlas grabado en un disco, siempre son interpretadas de la misma forma.

La duración de los sones es otra de las características donde más difiere la ejecución musical entre los fandangos y los festivales. En el siguiente análisis no se han incluido todos los sones o piezas ejecutadas en los festivales, sino exclusivamente los que forman parte del repertorio tradicional. Es decir se han excluido las piezas recientes de autoría conocida. Pero también las que se tocan en otro tipo de rituales y no en fandangos, a pesar de ser ejecutados con la misma instrumentación y formar parte del repertorio tradicional. Teniendo en cuenta estas consideraciones lo primero que destaca es que el intervalo de duración de los sones es mucho menor, abarca desde los 3 minutos hasta los 13.

Pero más allá de las cotas máximas y mínimas, se observa que el 80% de los sones tradicionales ejecutados en los festivales alcanza una duración de entre 4 y 7 minutos, siendo realmente excepcionales las ejecuciones que superan los 10 minutos. Esta es una de las primeras adaptaciones que sufrió el repertorio tradicional en el escenario, de la misma forma que en una grabación de un disco o en las primeras interpretaciones en los espacios radiofónicos en los años 50 del siglo XX. A pesar de que el tiempo de ejecución de los sones es similar entre festivales y los conciertos, en los primeros se acentúa la reducción debido a la participación de un mayor número de agrupaciones. Éstas se suceden a

¹⁵⁷ La conga es un género de música cubana sobre el que se ha escrito poco. Tiene su origen en las fiestas que celebraban los esclavos en el periodo colonial recorriendo las calles (Orovio, 1994:135-140) y que después fueron incorporadas al carnaval. Patricio Hidalgo ha remitido en sus presentaciones el trabajo de recuperación que han desarrollado durante años alrededor de lo que ha llamado la Conga jarocho. Ha mencionado que inició esta labor a raíz del descubrimiento de un documento en el que se hablaba de la Conga de San Benito fechado en 1664 compuesta por Gutiérrez de Padilla, la Conga del Viejo en 1820, la de Astilleros del Puerto de Veracruz de composición colectiva de denuncia social; y la Conga del Gavilán que por última vez se bailó en Tlacotalpan en 1900. Sin embargo no se han conseguido las referencias documentales de esta información.

IV. Las actuaciones culturales: fandangos, festivales y conciertos

contrarreloj con el objetivo de no alargar más de lo planeado los eventos y conseguir cierto dinamismo en el desarrollo de los mismos. La corta ejecución de los músicos muchas veces les impide “entrar en calor” o acomodarse correctamente en los micrófonos, y esto puede acentuar el ritmo tedioso de algunos festivales. La norma general es que cada grupo interprete 3 sones, excepto cuando se trata de grupos profesionales que gozan de mayor flexibilidad en su presentación

Es conveniente destacar que, como era de esperar, los sones que alcanzan mayor duración sobre los escenarios de los festivales son también los más populares o los que más veces son ejecutados: la Bamba, el Toro Zacamandú, el Cascabel o la Guacamaya. Pero el que destaca entre todos ellos es el Pájaro Cú, ya que de entre todos los sones que fueron ejecutados entre 8 y 10 minutos, en el 37% de las ocasiones se trató de un Pájaro Cú. De modo excepcional no cumplen esta regla sones como el Zapateado, el Celoso, o los Juiles, que fueron sones ejecutados en raras ocasiones sobre los escenarios de los festivales pero que lo hicieron de forma larga. Así mismo el son de los Panaderos y el Aguanieve con fuga de Zapateado también fueron ejecutados en raras ocasiones pero así mismo largas, debido a las características propias de cada uno de ellos: el primero por tratarse de un son donde se ejecutan extractos de distintos sones por bailarores no expertos y el segundo por tratarse en realidad de 2 sones juntos.

Los grupos profesionales son los protagonistas del último modelo analizado en esta investigación, los conciertos. En cuanto al repertorio musical se aplican las mismas circunstancias que se acaban de describir para los festivales: sones de nueva creación ([Audio 49](#)) y propuestas creativas de “arreglos musicales” de sones tradicionales ([Audio 50](#)). Pero también fusión con otros estilos musicales e incorporación de nuevos instrumentos. Lo habitual es que por los conciertos se cobre una entrada, a no ser que formen parte de un programa de fiestas municipal, cuyo precio varía según el espacio y la población donde tenga lugar. A diferencia de los festivales, los conciertos significan la actuación de uno o 2 grupos como máximo y por tanto las intervenciones de cada uno son de mayor duración. Esto implica un mayor número de piezas musicales, y no un aumento en la duración de las mismas, que sigue siendo de 5 minutos aproximadamente. En la mayor parte de las ocasiones los grupos musicales profesionales graban discos que recogen las propuestas presentadas en directo. Los discos son llevados a las presentaciones donde se venden, ya que es frecuente que trabajen de forma independiente o al menos que los músicos se encarguen de parte de su distribución. Por tanto no se trata de grupos que se mueven en grandes circuitos industriales ni que trabajen con compañías discográficas multinacionales.

El canto y su lírica es uno de los elementos con más protagonismo en el “son jarocho tradicional”. En los fandangos están presentes todas las modalidades literarias asociadas al género. Las de coplas de 4, 5 o 6 versos se cantan de diversos modos según la estructura de cada son: sola, con repeticiones, entreverada con estribillos o con añadidos. Cada son determina el modo de ejecución literaria: desarrolladas por un solo músico o mediante diálogos entre solista y coro. La décima es otra forma literaria importante, que se entona sobre un esquema armónico estable, sin seguir una huella melódica fija: el salmodiado de la décima contrasta con el estilo de cantar la copla (Jiménez de Báez, 1994). Actualmente no todos los músicos jóvenes saben cantar ni de hecho cantan en los fandangos, siempre hay menos cantadores que jaraneros en un fandango. Parece que hace unas décadas había más “cantadores” especializados, que limitaban su intervención en el fandango a cantar y que contaban con un gran acervo de versos. Actualmente la mayoría de cantadores tocan también un instrumento y “la cantada” supone un segundo nivel de profundidad en el acercamiento a esta música y a su fiesta. La participación cantando supone un fuerte grado de protagonismo y es mayor el temor a equivocarse.

En el Anexo Músicas, versos y baile se explica *grosso modo* la complejidad del canto de cada son, que hay que dominar en su estructura y en su temática. Se puede participar con versos muy conocidos, pero un buen cantador tiene un gran acervo de versos en la memoria, puede modificarlos y hacerlos propios. Es muy valorado saberlos improvisar. En los sones que tienen estructura de contestación, los que pregonan se van turnando, y serán más en número los que canten la contestación. Los cantadores tienen sus preferencias por los distintos sones pero aproximadamente se mantendrán en número a lo largo de todo el fandango. Así mismo existen reglas de la versada para iniciar los fandangos con versos de saludo ([Audio 51](#)) así como para terminar los sones con versos de despedida ([Audio 52](#)). Merece la pena destacar en cuanto a la versada que pueden darse situaciones de controversia entre versadores. A pesar de que no es algo muy frecuente actualmente, si se reúnen alrededor de la tarima dos o más versadores con la habilidad de versar improvisando pueden escoger un tema y cantar alternadamente usando ese pretexto ([Audio 53](#)). De esta forma también puede versarse “en relación” ([Audio 54](#)) si los cantadores tienen la habilidad y un acervo de versos lo suficientemente grande. Algo similar ocurre cuando los cantadores adaptan versos conocidos o “sabidos” a situaciones particulares que ocurren en ese momento o al contexto particular ([Audio 55](#)).

De la misma forma que entre los músicos, entre las personas que practican la cantada hay más hombres que mujeres. Además el volumen necesario para ser escuchado en un fandango es mayormente alcanzado por el sexo masculino. A pesar de esto hay sobresalientes cantadoras, con estilos propios y gran competencia. Según la experiencia del

IV. Las actuaciones culturales: fandangos, festivales y conciertos

trabajo de campo la improvisación –en “controversias” o “contrapunteos”– es poco practicada actualmente en los fandangos, ya que hay pocas personas que la ejercitan. Hay zonas donde hay “más escuela” y gusto por ella, y se pueden presenciar en medio de un fandango de larga duración o incluso antes de que comience el mismo. Del mismo modo son pocas las ocasiones donde se puede escuchar a cantadores “versando en relación”, y casi imposible si son fandangos con muchos músicos donde es muy complicado escuchar lo que dice en cantador. Aunque si se encuentra entre los asistentes un decimista puede recitar décimas entre un son y otro, es poco frecuente en los fandangos y no bien aceptado del todo por la interrupción que supone. Además los sones que implican la improvisación o declamación de décimas “sabidas” están en desuso quizás porque hay pocas personas que puedan desarrollarlos.

En los festivales se practica la cantada de forma diferente ya que es frecuente que se fije previamente quien va intervenir con el pregón, con qué verso o quien le va a contestar. Sin embargo esto no es una regla, y también hay grupos que se suben al escenario dispuestos a dejar fluir su música con una dinámica similar a la de un fandango. Sin embargo el simple hecho de ser personas más o menos acostumbradas a tocar juntas hace que se establezcan dinámicas claras aunque no fijas. Es habitual en los festivales escuchar versos sabidos por los aficionados, pocas veces compuestos por los propios ejecutantes y menos improvisados, las breves intervenciones no lo facilitan. Son frecuentes los errores en las contestaciones, repetir versos en el mismo son o dos cantadores que pregonan al mismo tiempo. Todos estos rasgos manifiestan la falta de una propuesta escénica definida y de trabajo previo en conjunto, más cercano por otro lado a la dinámica de la fiesta.

Sin embargo es muy frecuente la recitación de décimas sabidas entre un son y otro, declamadas tanto por los conductores ([Audio 56](#)) como por alguno de los músicos o por un decimista que acompañe al grupo ([Audio 57](#)). Este puede declamar su poema en solitario o acompañado por los instrumentos de cuerda de forma suave y sencilla. Tanto de dominio público como compuestas por el decimista, son abundantes las décimas de temática pícaro, las que relatan anécdotas sobre personajes de la región, descripciones del paisaje de la zona o la música popular. Es un recurso valorado en los conductores de este tipo de eventos, que entre grupo y grupo reciten décimas.

En los conciertos la situación es similar a la de los festivales en cuanto a la recitación de décimas u otro tipo de composiciones por un miembro del grupo. Sin embargo en cuanto a los versos cantados se caracterizan por una mayor originalidad, tanto versos de la tradición menos conocidos y fruto de un trabajo de recopilación, como creados por los miembros del grupo. A partir de las grabaciones comerciales de los grupos, los aficionados

a los fandangos hacen con frecuencia su propio acervo ya que es un método sencillo para memorizar versos por la posibilidad de escucharlos repetidamente. Esta mayor aportación creativa de los grupos profesionales se corresponde con la que se da así mismo en el plano musical.

Desde los años 90 aproximadamente surge la iniciativa de incorporar en los nuevos grupos una bailadora solista¹⁵⁸. Actualmente se desarrollan propuestas innovadoras fusionando el zapateo tradicional con otros estilos de baile, como el flamenco o estilos árabes. Sin embargo lo habitual es ejecutar la tarima encargándose de la base de percusión del son y con mayor competencia intervenir con solos o marcar contratiempos. Es frecuente entre los grupos el recurso de dejar espacio sonoro a los solos de cada instrumento (**Audio 58**), entre los cuales se incluye a la tarima. También se practica el reducir el son a su parte rítmica y percutiva más básica interpretando una sección exclusivamente con el zapateado y otros instrumentos de percusión (**Audio 59**). Otra de las prácticas habituales consiste en que uno de los músicos varones interprete con su zapateado un extracto del son en la tarima recreando brevemente un baile de pareja en un fandango o de forma solitaria.

En el caso de los festivales se repiten algunos recursos descritos para los conciertos, ya que el modelo de representación escénica es el primero, aunque simplificado y usualmente reducido a la incorporación de una bailadora solista. Ya se dijo que es frecuente colocar una o varias tarimas abajo, frente al escenario, y animar al público a bailar en las mismas. Lo más habitual es que se respeten las convenciones acerca de la danza de cada son, tal como se hace en un fandango. Sin embargo el baile deja de cumplir su función instrumental ya que el zapateado ya no es la percusión de la música. Su sentido es proporcionar diversión a los asistentes y aumentar la participación de los mismos en la performance, sin que sea necesaria una gran competencia en el baile ya que no influirá en el desarrollo de la música. Existen casos de festivales muy masificados donde se colocan un gran número de tarimas en el área del público que no consta de sillas y la gente zapatea al mismo tiempo sin observar ninguna convencionalidad acerca del tipo de son que está sonando u otras observadas en los fandangos. Pero esto no una tendencia en los festivales, sino más bien algo excepcional y hasta cabría decir que es característico del Distrito Federal.

¹⁵⁸ Aunque desde 1984 Mono Blanco recreó sobre el escenario las dinámicas coreográficas de los fandangos en sus participaciones escénicas, habrá que esperar hasta la década de los 90 para que grupos como Son de Madera, Río Crecido o posteriormente Chuchumbé incorporen tarimas diferenciadas para bailadoras solistas.

IV. Las actuaciones culturales: fandangos, festivales y conciertos

En los fandangos la tarima y el zapateado están en un lugar central, tanto físico como simbólico. En la fiesta las 3 expresiones artísticas se integran de una forma equilibrada permitiendo la participación real de un gran número de personas de diversas maneras y en distintos momentos. Usualmente existen más bailadoras que bailadores, aunque éstas no bailan todos los sones. Los de pareja requieren más brío y competencia en el zapateado por su complejidad coreográfica y velocidad; mientras que los de mujeres o montón son más cadenciosos y sencillos rítmicamente. El estilo en el zapateado está bastante homogeneizado incluso entre todas las regiones, exceptuando algunas regiones de la Sierra de Santa Marta donde se baila muy distinto a las demás, con pasos simples y no dobles y acentuaciones rítmicas peculiares. La variable que agrupa los estilos es en general en todas las regiones la edad y la generación. Las bailadoras de edad madura tienen estilos diferentes a las de las jóvenes, “menos brincado”, trasladándose en la tarima, realizando otras mudanzas para los tiempos de descanso, a veces mayor número de contratiempos pero sencillos.

En el caso de los hombres de más edad se observan estilos más personales, marcados en las formas de entrar o salir de la tarima, de “mudancear” o por la fuerza constante de su zapateo. En general en cuanto a la población joven que practica este baile, que son la mayoría con mucha diferencia, se observan frecuentemente pasos estereotipados para cada son. Esto a pesar de que estén ejecutados dentro del ritmo, tanto los redobles hechos con los zapateos como las mudanzas o coreografías especiales se repiten con frecuencia. A parte de esta tendencia existen bailadores y bailadoras más experimentadas que dentro de este mismo estilo son capaces de destacar por sus juegos contrapuntísticos, su traslación en el espacio en la tarima o su destreza para dar vueltas sobre sí mismos mientras zapatean. La complejidad en los zapateados y el aumento de la velocidad es otra característica que se identifica con las nuevas formas de bailar esta música de cuerdas. Según algunos informantes es una consecuencia natural de la evolución del género, en la que los pasos se alteran ligeramente para equilibrar uno y otro lado del cuerpo, y realizarlos así tanto con la pierna izquierda como con la derecha.

Existen mudanzas complejas que no todos practican, como en el Toro Zacamandú el movimiento con un paliacate hacia los lados y arriba y abajo, realizado tanto por el hombre como por la mujer mientras se miran de frente. Esta mudanza es reivindicada por algunos protagonistas como la original de este son, y no la más extendida actualmente basada en la emulación del toro por parte del hombre y el torero por parte de la mujer. Sin embargo hay

testimonios de principios del siglo XIX donde ya se describe este último juego¹⁵⁹ (Sheehy, 1979:29). Quizás la mudanza descrita en primer lugar fue también común y luego se convirtió en una variante regional.

A propósito de las variantes regionales, en cuanto a las 3 expresiones y a modo de conclusión, la percepción a lo largo de este trabajo es que las antiguas variantes regionales se han difuminado por la gran movilidad de los músicos y de los colectivos de “fandangueros” en general, así como por los nuevos medios de transmisión del conocimiento. Aunque se defiende un instrumento particular como típico de un lugar como es el caso de pandero en Tlacotalpan o la guitarra grande en la región más al sur del estado, actualmente pueden encontrarse en cualquier punto de la geografía donde tenga lugar un fandango. El fuerte contacto entre las regiones y entre los músicos no hace sin embargo que se hayan perdido todas las particularidades regionales. Entre ellas destacan algunas como la exclusiva tonalidad mayor en los Tuxtlas o su particular repertorio de sones aunque muy en desuso. La gran velocidad de los sones en zonas de la Cuenca del Papaloapan como Playa Vicente, o el tono más agudo para afinar en localidades como Chacalapa. Sin embargo es complicado hablar actualmente de estilos totalmente diferenciados de una región a otra y menos aún que puedan percibirse de forma clara en un fandango donde han acudido personas de orígenes geográficos muy diversos, incluso de fuera de México. Lo anterior unido a que a veces no se respeta, como reza la norma, el lugar preeminente de los anfitriones a la hora de establecer la afinación, el tono dominante, el tempo de los sones o el espacio suficiente para permitir la participación de los bailadores locales.

La mayoría de personas vinculadas al “son jarocho tradicional” y al fandango son sensibles en general a la música y a otras expresiones culturales. Por eso es frecuente que estén interesados también en otros estilos musicales y esto es una característica que puede aplicarse tanto a las personas originarias del sur de Veracruz como a las oriundas de capitales estatales. Existen muchos géneros musicales que se escuchan, bailan y ejecutan en esta macro región como los de origen caribeño, el son montuno, la cumbia o la salsa en sus múltiples variantes. Pero también el blues, el jazz, el reggae, el hip-hop o el rock. Además del gusto en general extendido por otras “músicas de raíz” o folclóricas del mundo como el flamenco, la música de países de África occidental como Senegal, Guinea o Malí o la música tradicional hindú.

Se han realizado experiencias de fusión con muchos de estos géneros de diversas formas, incorporando instrumentos ajenos, haciendo “arreglos” a sones tradicionales según

¹⁵⁹ AGN, Ramo de la Inquisición, Tomo 1410, foja 95.

IV. Las actuaciones culturales: fandangos, festivales y conciertos

otros estilos musicales, agregando interpretaciones vocales de otras tradiciones... Además hay otra vertiente formada por músicos e investigadores que trabajan sobre el pasado histórico del “son jarocho” y sus relaciones con la música barroca. En ocasiones sus propuestas musicales, que no están exentas de estudio, suponen también innovaciones creativas y recreativas de lo que puede ser esa vinculación. Existen varios trabajos que han trabajado específicamente este tema de las fusiones musicales con el son (*Diferencias e Invenciones: Nuestro son barroco* y *Laberinto en la guitarra: El espíritu barroco en el son jarocho* de Ensamble Continuo; *El nuevo mundo. Folías criollas*, de Tembembe Ensamble Continuo y Hespèrion XXI). No es el tema de esta investigación, centrada en las actuaciones culturales alrededor del son y del fandango, pero es relevante señalar estas experiencias así como todo el universo musical diverso que se vive, se escucha y se baila en el sur de Veracruz además del son jarocho. Sin embargo incorporar esta breve reseña acerca de otras músicas en la macro región tiene la intención de evitar proyectar una imagen distorsionada de la realidad donde un elemento cultural es presentado de forma aislada dando una apariencia de dominio absoluto en el ámbito, de inmovilismo histórico o ausencia de contacto cultural.

IV. 6 PODER SOCIAL

El término poder es sinónimo de fuerza, capacidad, energía o dominio. Puede referirse a la capacidad de hacer o ser algo, ejercer un dominio hegemónico sobre una o grupos de personas. Pero también a la habilidad de influir o indicar la autoridad suprema reconocida en una sociedad. Por poder se entiende cada oportunidad o posibilidad existente en una relación social que permite a un individuo cumplir su propia voluntad (Weber, 1922). El poder puede ser visto como un conjunto de formas de constreñir la acción del ser humano, pero también como lo que permite que la acción sea posible, al menos en cierta medida. Michel Foucault (1991) definió el poder como “una compleja situación estratégica en una determinada sociedad”. Su concepto por tanto involucra tanto las características de constricción como las de facilitación.

Un mínimo de voluntad de obediencia, o sea de interés en obedecer, es esencial en toda relación auténtica de autoridad (Weber, 1922). El poder se concibe como la mayor o menor capacidad unilateral –real o percibida–, es decir, el potencial de producir cambios significativos, habitualmente sobre las vidas de otras personas, a través de las acciones realizadas por uno mismo o por otros. Por tanto tiene una dimensión relacional, es la capacidad de un individuo de imponer su voluntad a otro o grupos de personas. También tiene una dimensión organizativa, es el control de un individuo sobre una unidad

organizativa determinada, que a su vez influye en otro individuo. Pero el ejercicio del poder puede así mismo implicar libertad, en el sentido de que no tiene que implicar forzar, sino que puede ser ejercido gracias al desarrollo de estrategias para conseguir que la gente se comporte por sí misma de un modo distinto de cómo lo hubiesen hecho de otra manera. Son éstas las formas de poder disimulado. En este sentido Foucault afirma que los sistemas de creencias ganan ímpetu –y por tanto poder– cuando un mayor número de gente acepta los puntos de vista asociados con el sistema de creencias, convirtiéndose entonces en hegemónicos. En un determinado sistema de creencias las ideas y las acciones se convierten en no cuestionables. Estas ideas, consideradas como “verdades” irrefutables, definen una particular manera de ver el mundo, y se encuentra normalizado un particular modo de vida asociada con estas “verdades”.

Por tanto si se entiende por poder social la capacidad de controlar, modificar o influir en el comportamiento de otra persona; pensar en el poder social, es pensar en un poder que surge cuando las personas se reúnen y desaparece cuando se dispersan. Es la capacidad de un actor de cambiar las estructuras incentivas de otros actores a fin de conseguir resultados determinados. La “estructura incentiva” de un actor comprende sus creencias sobre los costes asociados con las diferentes acciones que implica cada elección, y las probabilidades de que cada acción lleve al resultado deseado. La influencia se define como un cambio en la cognición, en la actitud, en la conducta o en la emoción (Collins y Raven, 1969).

El poder social por tanto se refiere a las estrictas relaciones sociales, a la vida del hombre en sociedad. En este caso el concepto de poder se precisa y se convierte de una capacidad genérica de obrar, en la capacidad del hombre para determinar la conducta del hombre. El hombre no es sólo el sujeto sino también el objeto del poder social. Es este ámbito o dimensión social del poder, el que se intenta explicar y desarrollar en la siguiente exposición. El poder social entonces comprende toda la variedad de dimensiones o formas de poder que se dan en la realidad social. En cierto modo podría decirse que la realidad social es un complejo sistema de relaciones de poder de diferente carácter: político, religioso, ideológico, económico, jurídico, científico-tecnológico, etc. En este sentido los términos que designan al poder abarcan etiquetas como influencia, autoridad, persuasión, disuasión, inducción, coacción, compulsión, fuerza; adquieren la denominación colectiva de términos de poder. Por tanto el siguiente apartado está dedicado al análisis de las relaciones de poder al interior de los eventos seleccionados dentro como unidades de observación. En algunos casos de ellas se derivan la formación de élites, lo que implica inevitablemente competencia por el control de recursos, ya sean estos políticos, económicos, informativos, coactivos, ideológicos, o de cualquier otro tipo. Para analizar la estructura del poder de una sociedad o de una colectividad es necesario identificar la

IV. Las actuaciones culturales: fandangos, festivales y conciertos

tipología de los actores y su relevancia, las dinámicas que rigen las relaciones entre estos, los recursos de poder de que disponen, así como su respectivo peso en la sociedad.

Así mismo se establecen relaciones de poder entre actores protagonistas de las actuaciones culturales y otros que forman parte de instituciones públicas y que no necesariamente están presentes en éstas. Entra en juego la competencia de los recursos disponibles que consisten principalmente en apoyos económicos para la realización de proyectos, pero también en la adquisición de influencia a través de la presencia en los medios de comunicación que proporcionan difusión de las actividades realizadas o a los productos elaborados para su venta y distribución. Premios y reconocimientos, adjudicación de subvenciones, consecución de plazas en organismos municipales, logros artísticos y profesionales, desarrollo de roles de maestro, pero también relaciones sociales y manejo de información y de producción de conocimiento son otras de las expresiones de las vías de adquisición de influencias y autoridad.

IV. 6. 1 ROLES DE PARTICIPACIÓN Y LUCHAS DE PODER

Los espacios de sociabilidad de vividos en los fandangos permitían establecer compadrazgos, matrimonios, uniones libres y lealtades campesinas. Esto era posible porque las ocasiones congregaban a un tropel de personas que participaban en las múltiples actividades que suponían: juegos, velaciones, comidas y bebidas, bailes... (García de León, 2006:31). En la actualidad los fandangos siguen contando con la participación de un amplio conglomerado de personas, lo que los convierte en un microcosmos social que trasciende el espacio musical para extenderse al territorio ocupado por los asistentes que recrean dialógicamente las tradiciones orales, refuerzan los vínculos sociales, vivencian el sistema de creencias o reactualizan el sistema de valores. Es un espacio sonoro y artístico donde se materializa y encarna la cultura de la comunidad. Como festividad inserta en la cultura de la oralidad y la reciprocidad social, el fandango ha funcionado como espacio para estimular la convivencia y el reforzamiento de los vínculos identitarios (Alcántara López, 2010:93).

Hay ritos de cortejo y hay ritos de duelos, es todo un submundo ahí que se está dando ahí, que está sucediendo en el fandango, desde romances hasta porfias añejas o problemas entre familias, ofensas pendientes, amigos que se encuentran desde cuándo... ¡Mil cosas!

Entrevista, junio 2014, Exterior Costa Sur

De hecho la función social de los fandangos ha sido destacada tanto en sus épocas de origen como en la actualidad. El fomento de la sociabilidad es uno de los valores que es

destacado en repetidas ocasiones y además es una característica general de las fiestas. Se da entre un grupo de personas que se organizan juntas para la realización de una celebración, entre mayordomos, familiares y vecinos. Pero también entre colectividades que a pesar de no participar del mismo territorio, sí comparten valores y aficiones y consiguen juntos autogestionar un festival de música y llevar a un pueblo del sur del estado de Veracruz a grupos musicales de calidad. Así mismo actualmente el movimiento de los músicos y bailadores para participar en los fandangos implica pequeños viajes de uno o varios días en los que se convive de forma intensa. Los festivales también tienen esta potencialidad de fomentar la convivencia porque así mismo suponen desplazamientos y convivencias, existen espacios de comensalidad compartidos entre músicos y visitantes, así como encuentros en plazas públicas, malecones o riberas de ríos donde se canta, se toca y hasta se baila a distintas horas del día. Por eso cada una de estas salidas incluye nuevas amistades o el reencuentro con antiguos amigos.

Los Tuxtlas es uno de los sitios que me han marcado a mí como músico, donde me encontré con la convivencia, me encontré con la fiesta, con el maestro que se hace tu amigo o el amigo que se convierte en maestro, y tuvimos relaciones ya muy fuerte, muy íntimas.

Entrevista junio 2014, Región Cuenca del Papaloapan

Pero por este mismo motivo, alrededor del fandango se establecen rangos que, según algunos autores (Pérez Montfort, 1994:33), tienen que ver con la destreza y con la magia más que con el poder. Cuando se trataron aspectos de la puesta en escena de los huapangos ya se subrayaron los distintos roles que cumplen los músicos en el mismo. A pesar de que no son roles de autoridad institucionalizada ni formal, que además pueden descansar en más de una persona y que puede cambiar a lo largo de una sola de noche de huapango, lo cierto es que

Siempre tiene que haber alguien que dirija, porque este...esa persona que dirige está pendiente de eso que estoy diciendo, de si se acelera la música, o de quien va a comenzar el son o a quien vamos a seguir. Yo pienso que es importante que haya así...a veces son uno, o dos o tres. Por lo general es un requinto, un requintero, un jaranero, un requintero y un jaranero son los que soportan, vamos a iniciar el son... Se van remudando de hecho, hay veces que están un cierto grupo, siguen estos fulanos, y ya luego ellos están así como que necesitan un descanso, de que llevan mucho tiempo, los otros atrás, que están atrás y se meten los otros, es como algo natural. Como ya casi la mayoría de los músicos se conocen y le toman respeto a aquel "No pues... a ese vamos a seguir" Por algo, porque ya es un viejón, porque ya

IV. Las actuaciones culturales: fandangos, festivales y conciertos

es reconocido que toca muy bien, y aparte apegado a la tradición. A veces entre todos deciden qué son se va a tocar, y por lo general buscando que sea un son de pareja y luego un son de mujeres, un son de pareja...uno y uno...Van escuchando también las opiniones que surgen de por atrás, a veces las bailadoras, “una Morena” “un Cascabel”, “una Manta” y ya los músicos le siguen.

Entrevista julio 2014, Región Cuenca del Papaloapan

El ejercicio de autoridad musical, a primera vista, contradice los discursos acerca de las características democratizadoras e igualitarias consideradas actualmente como rasgos intrínsecos de los fandangos. Sin embargo está relacionado para muchos informantes con el logro de la eficacia ritual. Es decir conseguir que un fandango sea bueno, se disfrute, se alcance comunicación con los músicos. En este sentido además en numerosas ocasiones se detecta que una de las características de los fandangos actuales es precisamente la ausencia de personas con la suficiente autoridad y legitimidad para hacer discurrir el evento de una forma adecuada.

Sí, así lo he vivido, en los fandangos en Agua Pinole que íbamos y eso, yo no sabía y yo me paraba y me decían... “No te pares porque las mujeres van siguiendo la jarana...” ¡Ah chingao! Son cosas que uno no sabe, pero que sí se pueden poner en práctica, y esa es mi experiencia y yo creo que se puede volver a hacer en Tlacotalpan y nadie se atreve a hacerlo, nadie se atreve hacerlo...

Entrevista julio 2014, Región Istmo

Así mismo, y como consecuencia de este cúmulo de relaciones sociales se dan también conflictos derivados del propio ejercicio de la música y el baile. Aunque los encuentros violentos están relacionados sobre todo con épocas pasadas, todavía hay personas que relatan sucesos como este

Antes los matrimonios, las amistades, los pleitos que tenía uno, las diferencias se incrementaban en el fandango. Es cierto, yo tenía 15 años cuando en Santiago cantando él, ya no canta el señor, le gané cantando y me asomé el machete...

Entrevista agosto 2014, Región Tuxtlas

A pesar de que ya no son frecuentes los enfrentamientos que son narrados sobre todo por personas de edad avanzada de entornos rurales, se siguen produciendo conflictos interpersonales, amorosos y/o musicales, alrededor de la tarima. En ocasiones los discursos más extendidos dulcifican el encuentro que supone la convocatoria de músicos en torno a un tablado y únicamente son resaltadas las relaciones amistosas, de solidaridad o de

igualdad. La práctica festiva se identifica con este tipo de valores mientras que el ejercicio en el escenario se equipara a jerarquías y la desigualdad. Sin embargo en la experiencia de los actores fácilmente surgen relatos de fandangos acerca de rivalidades, desaires entre iguales, juicios morales acerca del comportamiento de otros...independientemente de su edad y de su género.

Pues como todo en un fandango a veces, dices “¡Putita ya llegó el que me cae mal! Digo “Pero pues yo no vengo por él, entonces me voy a divertir con el que tengo ahí al lado”. Entonces lo ignoras y ya se divierten los dos, pero ahí quiere decir que tiene que estar tu mente despejada. Pero somos difícil porque el humano siempre está con la malicia de que yo soy el más chingón que aquél no... y yo creo que, mira en el son jarocho la competencia diría que hace la eficiencia, pues mira la competencia es un diálogo que, en el buen sentido, uno va como aprendiendo. Porque cuando hay competencia a veces uno saca las virtudes que uno tiene, que uno ni se da cuenta, pero cuando lo haces como una competencia de informaciones que hay que compartir no, a esa competencia yo le llamo diálogo. Entonces yo creo que cuando hay esa controversia o competencias sacan esas personas lo mejor de sí no, y eso es lo más chingón, cuando dicen “Mira ese está sacando todo, sin quedarse nada” Eso es lo más bonito.

Entrevista diciembre 2014, Región Cuenca del Papaloapan

Como consecuencia de los procesos de profesionalización y escenificación vividos a raíz de la celebración de festivales y la formación de grupos profesionales se han formado otro tipo de roles y de relaciones de poder. La puesta en valor que se buscaba a la hora de dignificar a los músicos campesinos en los escenarios para que lograran reconocimiento público ha provocado, en boca de informantes, que

Se crearon personajes y se hicieron imágenes y se crearon dinámicas entre la gente que toca en el fandango como de idolatración. Para mí eso no es necesario, basta con tenerle el respeto que se merece una persona y aprender de esta persona y valorar su música y lo que sea sin idolatrarlo, o sin pensar que es una especie de semi dios del Olimpo jarocho y que tenemos que seguir todo al pie de la letra; pero funcionó. Porque precisamente, pasa un poco como los clubs de fans. [...] Es un abuso de alguna forma de poder o de autoridad o de lo que sea. Entonces se crearon conceptos y se crearon formas de que “así tiene que ser”; casi en muchas ocasiones todavía se cree que entre más alternativo, hippie o de rancho seas o lo que sea, más derecho tienes en tocar esa música. Son puros prejuicios y estereotipos que se han

IV. Las actuaciones culturales: fandangos, festivales y conciertos

marcado y establecido como a través de confusiones y de la ignorancia de mucha gente y que la gente se la ha creído también.

Entrevista junio 2014, Región Exterior de la Costa Sur

A partir de las distintas acciones coordinadas encaminadas a la recuperación de la presencia de esta música y su fiesta, su revitalización y su difusión, surgió la formación de nuevas élites alrededor de agrupaciones musicales. Adquieren legitimidad y autoridad gracias a los logros profesionales y así establecen elementos que forman parte de sistemas de creencias ya que no son cuestionadas sino consideradas como verdades absolutas. El éxito es expresado en la realización de giras nacionales e internacionales, pero también en la presencia en los medios de comunicación desde los que se expresan ideas y valores, la grabación de producciones discográficas y las atribuciones de trabajos de recuperación de sones olvidados o en desuso. A esto se une la legitimidad que proviene de la procedencia de un linaje sonero de abolengo, donde la transmisión de conocimientos fue el núcleo familiar y el lugar de nacimiento. Ávila Landa afirmó a este respecto que hoy la diversa “comunidad jaranera” recurre a distinciones que proponen designaciones creativas para categorizar al conjunto de neojarochos o jarochos no “tradicionales” dentro del son. Si bien los tradicionales tienen como umbral de pertenencia el pasado familiar, regional y cultural, o sea, ser descendientes de jaraneros, ser del llamado Sotavento y haber sido enculturados en la tradición del son y el fandango, los “neojarochos” –identificados por neologismos como “jarochilangos”, “hippierocho”, “antroposones”, “jarochicanos”, “xalaparocho”, etc.–, recurren a nuevos mecanismos de pertenencia a la comunidad fandanguera (2008:56-58).

En ese movimiento no cualquiera entra, en la elite, en ese grupo no toca nadie que no sea de familia sonera, ah pero en su órbita no entra cualquiera que no sea de un grupo famoso, [...] Porque me ha tocado que hay gente mayor... por ejemplo si toca [un músico reconocido], no toco el son porque son ellos. Ah, pero si ven a un viejo que no conocen con una jarana feíta... Entonces es cuando tú dices bueno, no puedes estandarizar o jerarquizar, [...] o sea aquí debe ser igual y hay gente por ejemplo que ellos no conocen y cantan muy bien o tocan muy bien. Ahora para ser jaranero debo pertenecer a un grupo famoso o bailar prendido como uno de ellos...

Entrevista agosto de 2014, Región Tuxtla

De los testimonios aportados aquí se deducen no solo los conflictos presentes entre generaciones, sino las luchas de poder y la generación de grupos de distintas categorías y niveles. Pero además las visiones críticas y las necesidades de revisión, es decir las posturas de resistencia ante los sistemas de creencias incuestionables.

Los cabezas del son tienen como una onda de repente que le gusta ser la mamá...
[...] Están generando otras cosas distintas a las que se han generado antes, están haciendo que nosotros nos peleemos por quién toca mejor, quién baila mejor, quién canta mejor, quién viaja, quién no viaja, quién gana, quién no gana, que han construido ese nuevo esquema, que ya no construye comunidad si no al contrario la destruye.

Entrevista agosto de 2014, Región Tuxtlas

Existen premios oficiales destinados a figuras reconocidas de edad dentro del mundo del son y del fandango jarocho, sobre todo a nivel estatal, como es el caso de la Medalla Andrés Vega Delfín. Sin embargo estos no van acompañados de apoyo o cobertura a largo o mediano plazo para estas personas, que habitualmente no viven en condiciones desahogadas y sí con serios problemas de salud. Por tanto lo más frecuente es que este tipo de acciones exclusivamente sirva para generar una promoción y legitimación de la institución que lo otorga, publicidad de sí misma y de sus acciones. También a nivel nacional algunas figuras reconocidas del son del sur de Veracruz han recibido afamados premios como el Premio Nacional de las Artes, siempre en el campo de “Artes y Tradiciones Populares”. El más reciente fue otorgado en 2012 a las familias Vega y Utrera, con la peculiaridad en este caso de ser un expediente que tuvo por protagonistas a más de 100 miembros pertenecientes a estas dos familias de gran tradición fandanguera, en vez de a un solo individuo tal y como es la tónica habitual. Esta candidatura tuvo el objetivo de provocar, no solo una reflexión ante las dinámicas colectivas de la creatividad en la cultura popular frente al individualismo, sino además reforzar la unión entre las familias.

Es frecuente que este tipo de premios sean entregados o festejados en el marco de un festival. De hecho se ha convertido en una pauta frecuente que el propio escenario del festival se convierta en una plataforma de reconocimiento público, por un lado mediante la invención y entrega de pequeños premios, menciones honoríficas u homenajes. Son entregados a personajes locales, normalmente de edad avanzada y que forman parte del mundo del son y del fandango –músicos, bailadoras...– o no, pero que son siempre de la comunidad donde han desarrollado una actividad que se quiere elogiar. De esta forma se expresan valores deseados como el desarrollo de oficios tradicionales, el respeto a los mayores y a su experiencia, las conductas altruistas y generosas o los talentos individuales. Así mismo sobre los escenarios de los festivales se produce la legitimación y el reconocimiento, en ocasiones casi propagandístico, de las instituciones públicas, que han colaborado de alguna u otra forma en el desarrollo del evento. No solamente se imprimen logotipos en carteles, programas de mano o grandes lonas que decoran los estrados. Sino

IV. Las actuaciones culturales: fandangos, festivales y conciertos

que los representantes de dichas instituciones son invitados a presentarse en el escenario para recibir agradecimientos y ovaciones.

Existen colectivos de músicos, promotores culturales y e personas dedicadas a la enseñanza y difusión de este género musical y su fiesta. Estos grupos de personas, sean considerados como individuos, asociaciones civiles, colectivos ciudadanos o núcleos familiares, están formados alrededor de liderazgos definidos y mantenidos en el tiempo. Se entiende por liderazgo el ejercicio de influencia de una persona sobre otra o sobre un grupo. El líder es una persona diferenciada de las demás por su poder, carácter, estatus y visibilidad (Vargas Montero, 1998:124). En relación con los líderes de los grupos es significativo notar que se hacen presentes pautas frecuentes la construcción de las relaciones de género vinculadas con los roles que desempeñan en la sociedad en general hombres y mujeres. La inmensa mayoría de líderes son masculinos con una edad que ronda los 50 años. Las nuevas generaciones, que protagonizan fuertes revisiones a esta y otras tendencias, aún repiten las dinámicas donde los hombres aparecen como iniciadores y representantes visibles de un conjunto de personas. Ellos son la cara pública de dichos grupos, actúan como responsables últimos en la organización de eventos y se encargan de expresar discursos contundentes sobre los escenarios, ante los micrófonos de la prensa o ante las grabadoras de las entrevistas.

Sin embargo a estos hombres suelen acompañarle mujeres, usualmente sus compañeras sentimentales y de vida. Ellas han vivido y trabajado igualmente durante décadas, no solamente en la promoción de la cultura regional, sino también en las labores de crianza y en la transmisión directa de valores a sus hijos. A pesar de esto de forma frecuente permanecen en un segundo plano, de carácter más tímido o prudente, con menos deseos de protagonismo y menos autoritarias. Esto, unido a que las mujeres suelen ser responsables de un gran número de tareas dentro y fuera del núcleo doméstico, hace especialmente complicado acceder a sus vivencias y percepciones tanto acerca de las fiestas y el ejercicio de la música y el baile, como de los trabajos de promoción y revitalización cultural. De hecho existen integrantes femeninas de distintas edades que trabajan para propiciar procesos de empoderamiento entre las mujeres en muchos ámbitos, de forma consciente o bien sin proponérselo explícitamente pero siendo claros ejemplos de la emancipación de la mujer de la figura tutelar del marido. Sin embargo son referidos numerosos obstáculos a los que se tienen que enfrentar, sobre todo para compaginar sus intereses personales con su vida familiar. Es un asunto delicado de tratar en el trabajo de campo ya que para llegar a estas mujeres –con años de experiencia como bailadoras, promotoras o maestras– se hace necesario sortear estratégicamente a las figuras públicas y representantes masculinos, que solo tras haber sido reconocidos en importancia y protagonismo, conciben el interés

suscitado por la visión femenina. Las mujeres a su vez crean espacios donde se desenvuelven de forma más fluida y que frecuentemente implican la presencia exclusiva de otras congéneres. Es importante señalar que la realidad cotidiana al interior de los núcleos domésticos responde presumiblemente a dinámicas distintas a las enunciadas aquí con respecto a la vida pública.

Al igual que las relaciones amorosas y las de amistad, las de rivalidad o conflicto directo que se dan alrededor de los eventos festivos y que son reflejo de la sociedad en general, también las relaciones de género son reflejo de las que tienen lugar al margen de los eventos. En la mayoría de ocasiones van acompañadas de cariño sincero y casi devoción de los hombres hacia “sus mujeres”, expresando reconocimiento hacia sus compañeras en actos públicos. Sin embargo esto es distinto a concebirlas como posibles rostros públicos apropiados, negociadoras de condiciones o proveedoras de recursos.

IV. 6. 2 ACCIONES INSTITUCIONALES Y DE AUTORIDADES PÚBLICAS

El carácter mismo de los fandangos como fiestas populares, organizadas por grupos de personas al margen de instituciones públicas o eclesiásticas, hacen que la presencia de éstas en los mismos sea casi nula. Esto no impide que los actores principales de los fandangos mantengan y promuevan sus propias relaciones con las autoridades de diverso tipo en relación a la consecución de recursos disponibles. Algunos autores (Ávila Landa, 2008) sostienen la tesis de que son precisamente estas relaciones mantenidas por algunos actores las que explican el éxito de las prácticas de revitalización y recuperación del son y del fandango del sur de Veracruz en la actualidad. A lo largo de esta investigación se aportan algunos datos, procedentes de la experiencia de campo, que ayudan a valorar y matizar este supuesto éxito.

Aunque se trata de un fenómeno en el cual creadores y promotores comunitarios han jugado un papel fundamental para el actual florecimiento de parte de su cultura no puede descartarse el rol que alrededor de la revitalización han tenido distintos agentes estatales como el IVEC, el Conaculta o la Unidad Regional de Acayucan de la Dirección General de Culturas Populares mediante el programa Pacmyc, así como los gobiernos municipales. Algunos promotores se han incorporado temporalmente a estructuras oficiales y mientras gestionan la cultura desde un puesto de gobierno, cuentan con el cobijo institucional y supuestamente financiero, lo cual es fundamental en la explicación del desarrollo actual del son jarocho (Ávila Landa, 2008:39).

IV. Las actuaciones culturales: fandangos, festivales y conciertos

Es en la financiación de los festivales donde las instituciones públicas participan más actualmente, por tanto se manifiestan sobre todo las de competencia municipal ya que muchos festivales se enmarcan en el programa de las fiestas patronales de los municipios. Dicho apoyo se logra, es decir, que las autoridades municipales participan gracias a que los promotores y organizadores insisten para que así sea cada año y frecuentemente la colaboración se limita a prestar modestos equipos de sonido e iluminación de su propiedad o bien rentados a una empresa particular. Es frecuente que los grupos que participan en los festivales no reciban ninguna remuneración por ello aunque siempre se intenta que se cubran sus gastos de traslado, manutención u hospedaje, a pesar de que estos se resuelvan de formas muy precarias o domésticas. Esta es una manera de reducir los gastos necesarios para conseguir lo que es percibido como un logro: la celebración periódica anual del foro escénico en cuestión.

Estas características sin embargo no son una regla y actualmente existen tantos festivales –a lo largo del trabajo de campo de esta investigación se han cubierto más de 20 y se tiene la seguridad de que no han sido todos los que tienen lugar a lo largo de un solo año– que se puede encontrar en ellos una gran diversidad. La pluralidad se refleja en los elementos que los componen, pero también en sus procesos organizativos así como en la participación de las autoridades municipales o estatales. Hay casos excepcionales de macro fiestas donde acude tal cantidad de gente que el pueblo en cuestión queda desbordado. En ellas el festival es un elemento más de un amplio programa de actividades festivas y ni mucho menos en el que más se invierte. Se detecta en estas circunstancias fuertes tensiones al interior de la comunidad y entre los distintos colectivos dedicados a la promoción cultural que luchan por recuperar la gestión sobre su fiesta que sienten que definitivamente han perdido en manos de autoridades estatales.

Así mismo existen otros casos que durante años han funcionado como modelos de autogestión logrando la independencia de las autoridades municipales, que según el turno han colaborado o no, pero que participan con una cooperación más en el proceso de recaudación colectiva para la realización del evento. Existe un modelo intermedio que consiste en festivales de menor tamaño y alcance, que cuentan o luchan por conseguir el apoyo municipal, pero al mismo tiempo son organizados por habitantes de forma desinteresada que se encargan de buscar apoyos entre la población que consiga sufragar los gastos del mismo.

De forma amplia y superando exclusivamente el ámbito de los festivales, se recogen entre los propios interesados distintas percepciones de las luchas de poder en torno a los

recursos disponibles, derivados de la aparición de grupos profesionales, gestores y promotores de la cultura.

Hay mucho celo y no se reconocen los trabajos y entonces digamos para los jóvenes ahora no saben, porque ya pasó. [...] Se conjuga el que no hay memoria, y hay muchos celos y envidia también y gente inconforme, en el interior del movimiento.

Entrevista julio 2014, Región Istmo

El desarrollo y promoción de la cultura por parte de las autoridades públicas, municipales o estatales, sigue siendo residual en las partidas presupuestarias generales. Esta situación es compartida a nivel internacional, responde a dinámicas globalizadas que priorizan conocimientos técnicos encaminados al desarrollo de la productividad económica. A pesar de que se han vivido épocas anteriores calificadas como “doradas” en cuanto a la presencia y participación de los presupuestos públicos en materia de promoción a manifestaciones culturales populares, todos los informantes coinciden en que en los últimos 15 años las partidas presupuestarias disponibles se han reducido considerablemente. Esta condición de parquedad en los recursos públicos, unido a su centralización en las grandes ciudades y a que el mercado abierto en los últimos años corresponde a una minoría si se compara con el consumo cultural de las grandes masas, provoca que se agudice la competencia.

Existen los caciques culturales, padrinazgos, [la reproducción] micro de un tejido social paralelo a la organización de todo el país, gente beneficiada por sus contactos y que se olvidan de la tradición.

Entrevista junio 2014, Región Exterior de la Costa Sur

Numerosas contradicciones se dan entre los discursos y las prácticas reales de los protagonistas. La gran mayoría de los músicos campesinos están ajenos a esta competencia de los recursos disponibles, precisamente porque su sustentabilidad está condicionada por otros factores y por otras actividades económicas. La situación de los mismos no deja de ser marginal y en muchas ocasiones continúan viviendo en situaciones de franca miseria, pero es inusual que se realicen compromisos a medio plazo para con ellos. Esto produce una situación paradójica ya que al mismo tiempo se idealiza la figura del músico campesino de edad avanzada. Lo cierto es que se viven conflictos –silenciosos a veces– entre los líderes de edad madura y las nuevas generaciones de músicos, que buscan crear espacios alternativos de promoción y gestión donde puedan desarrollarse sus ideas o revisiones de los modelos propuestos hace 30 años. Los conflictos generacionales están presentes en todos los ámbitos sociales y de ellos finalmente pueden surgir soluciones innovadoras y

IV. Las actuaciones culturales: fandangos, festivales y conciertos

creativas, tal y como lo fueron las propuestas que hace 3 décadas tampoco estaban legitimadas ni contaban con espacios para su desarrollo. Definitivamente la existencia de estos conflictos y la diversidad en los puntos de vista acerca de las intervenciones y los trabajos de promoción cultural, son así mismo síntomas de la vitalidad del género y su fiesta.

Pero habría que reflexionar sobre qué consideras como tradicional, qué promueves a través de tu música. Y deja tú la música, a través de tus actos, qué promueves. Sí digamos a nivel comunitario, pues la música nos integra y tu si tienes la posibilidad de ayudar a alguien, lejos de ayudar a alguien, vas a voltarlo y vas a encajarle un puñal por la espalda para quedarte con una tajada más grande del pastel, habría que pensar qué es lo que dices cuando dices que promueves los valores comunitarios.

Entrevista agosto 2014, Región Tuxtlas

Aunque las valoraciones con respecto a la experiencia en el trabajo con las instituciones públicas son variadas, abundan las que destacan la complejidad en dicha colaboración y al mismo tiempo la necesidad de incluirlas en las labores de promoción y difusión. Son pocos los grupos de personas, músicos o promotores, que deciden de forma tajante no trabajar con instituciones públicas. De la misma forma son puntuales los posicionamientos que defienden la no profesionalización del trabajo cultural, sino su desarrollo desde la independencia económica y el gusto por el mismo. La arena en la que se ponen en juego relaciones de poder, capital social, productores de conocimiento vinculados a instituciones universitarias...es frecuentemente juzgada negativamente pero asumida como un “mal necesario con el que hay que lidiar” si se pretende vivir y sobrevivir del ejercicio de la música.

Es otro juego, es el juego de los políticos, de los favoritismos, de los favores de los políticos... es también una forma de... bueno yo como siempre lo he visto es de utilizar los recursos que nosotros mismos generamos, pero ojo, ¿quiénes tienen acceso a esos recursos? Por ejemplo, a mí me los dan, pero ¿por qué me los dan a mí... y por qué no se lo dan otros? Me los dan a mí porque yo toco en un grupo conocido, por un trabajo que he hecho, pero no deja de ser exclusivo de ciertos sectores pues, y eso sinceramente está mal. Eso está mal. ¿Por qué a mí me han llegado a ofrecer el dinero? Me han llegado a decir “Bueno, nos sobró tanto, ¿para que lo ocupas?” “Ah pues para esto, y esto.” “Va, ahí está”. Pero ¿por qué no se lo ofrecen a alguien más? Sí está muy limitado... limitado y no deja de ser un rollo de favoritismos...

Entrevista agosto 2014, Región Tuxtlas

Si en el inicio de lo que se conoce como Movimiento Jaranero la promoción de talleres fue algo habitual, inserto en programas de desarrollo cultural federales, en la actualidad el ejercicio de los talleres se hace casi en la totalidad gracias a iniciativas particulares. Esto implica la dificultad de mantenerlos en el tiempo ya que al interior de las comunidades eminentemente rurales es complejo pedir por ellos retribuciones económicas si el objetivo que se persigue es que sean accesibles a todos los niños y jóvenes. A pesar de esto se desarrollan soluciones creativas a estos problemas y hay proyectos que han conseguido perdurar gracias al trabajo y a la dedicación casi altruista de sus promotores que valoran las potenciales transformaciones que pueden conseguir a mediano y largo plazo en sus entornos.

Si todo eso que me dio el son yo no tengo la capacidad de regresarlo y de compartirlo con los chamacos y las chamacas que están empezando, entonces no me sirve de nada y estoy cayendo en el juego del manejo de la información, de conservar la información porque me da jerarquía en relación con todos los demás, porque son cosas que yo tengo nada más. Y eso es precisamente lo que no queremos acá o por lo menos sobre lo que estamos en contra pues queremos que se socialice la información pues...

Entrevista agosto 2014, Región Tuxtla

Las producciones de discos, de documentos bibliográficos y de materiales audiovisuales han contado de forma destacada con la participación de las instituciones públicas dedicadas a la promoción cultural. La generación de un producto material concreto es más compatible con la visión de los funcionarios públicos, algo que se puede tocar, fotografiar y acumular, más que el apoyo a procesos a medio o largo plazo de trabajo con personas. En este sentido es importante destacar y analizar las labores del Programa de Desarrollo Cultural del Sotavento –que aparece tan solo mencionado en la tesis de Ávila Landa. Como su propio nombre indica responde a un intento de superar las fronteras políticas de los estados establecidas en el siglo XIX, y particularmente el realizado en el denominado Sotavento fue pionero iniciando en el 2001 y luego repetido en su estructura en otras regiones del país. Está vinculado al Instituto Estatal Cultural de Tabasco, al Instituto Veracruzano de Cultura y a la Secretaría de Cultura y Artes de Oaxaca; y al Consejo Nacional para la Cultura y las Artes a través de la Dirección General de Vinculación Cultural y la Dirección General de Culturas Populares. Entre sus actividades destaca la Convocatoria de Estímulos a Proyectos Culturales de la Región del Sotavento con un área de participación en Música tradicional y Popular. Entre las principales acciones realizadas, se encuentran los Festivales Culturales del Sotavento, el Programa de

IV. Las actuaciones culturales: fandangos, festivales y conciertos

capacitación cultural musical y de promoción cultural, los Concursos de Fotografía de la región, la Convocatoria de Estímulo a Proyectos Culturales, diversos Encuentros entre músicos y promotores de la región y la producción de numerosos libros, discos y videos¹⁶⁰. A través de la Convocatoria de Estímulos a Proyectos Culturales, se han desarrollado los Proyectos de Salvaguardia de las músicas en riesgo de Los Arpisteros de Pajapan y de los Jaraneros Mazatecos de San Pedro Ixcatlán y el proyecto de reactivación del Fandango en comunidades del municipio de Huimanguillo, Tabasco. Sin embargo no se ha obtenido más datos acerca de estos proyectos, ni de su duración, alcance o características.

Entre los programas de subvenciones y apoyos musicales más destacados a nivel nacional para el apoyo a músicos de tradicionales destaca la Convocatoria anual del FONCA –Fondo Nacional para la Cultura y las Artes– de Artes Aplicadas concretamente en la categoría de “Músicos tradicionales”. Aunque oferta apoyos anuales e incluso bianuales para la realización de un proyecto artístico, ha sido criticada por fomentar exclusivamente la fusión entre la música tradicional mexicana y otros estilos al definir como propósito “el impulsar la creación e interpretación de obras musicales tanto instrumentales como vocales que retomen las formas tradicionales mexicanas de diversos géneros, o bien, propiciando su renovación a partir de la incorporación de elementos adicionales que las doten de nuevas posibilidades de desarrollo” (Convocatoria FONCA, 2013:2).

Además de este programa, destaca por el papel que ha tenido para el “son jarocho tradicional” y el fandango la convocatoria del Pacmyc –Programa de Apoyo a las Culturas Municipales y Comunitarias. Es un programa cuya financiación proviene del presupuesto federal en su mayoría a través de las Unidades Regionales de Culturas Populares pero que es gestionado y administrado por las instituciones estatales a través de los Institutos Culturales. En el capítulo III se analizó, con especial atención a la repercusión para la

¹⁶⁰ En la edición de libros y videos resalta el *Recetario Sotaventino del Plátano Macho*, el *Manual de Zapateado Jarocho*, el *Manual de Ejecución de la Guitarra de Son*, *El Canto de la Memoria, cincuenta años de versada en el sur de Veracruz*; la recopilación de cuentos *Y qué tal si no* y el video *El Fandango Jarocho*. Entre los discos producidos sobresalen el de *Sones Indígenas del Sotavento*; *Los Ramírez, son de Soteapan*; *Jaraneros de Guichicovi*; *El sotavento tabasqueño, una tradición que vuelve*; *Jaraneros y decimistas de Oaxaca*; *Cal y Canto*; *Pascuas y justicias* o los discos conmemorativos del primer y segundo Festival Cultural del Sotavento; y en coordinación con los Programas de Desarrollo Cultural de la Huasteca y de Tierra Caliente el CD *Sones Compartidos*; así mismo ha publicado libros tan significativos como *Fandango, el ritual del mundo jarocho a través de los siglos*.

música de cuerdas, el trabajo realizado por Alfredo Delgado Calderón acerca de los 20 primeros años del programa. Así mismo se proveyó de una actualización del alcance de este programa según los padrones de resolución en los últimos años.

En este capítulo se ha presentado una visión general de la muestra seleccionada y analizada a lo largo de esta investigación sobre la que se han atendido a 6 elementos constitutivos de toda performance. En particular se trata de 30 fandangos, 15 festivales y 10 conciertos, repartidos de forma irregular en el territorio trabajado. La consideración de las regiones y los tipos de población que acogieron los eventos ponen de manifiesto algunas dinámicas particulares, entre ellas el fuerte protagonismo de las cabeceras municipales como entornos predilectos de las actuales prácticas musicales relacionadas con la música de jaranas; la abundancia de fandangos precedidos por presentaciones escénicas, la identificación de los fandangos de motivos religiosos con las zonas serranas o el asiento de los colectivos de promotores más consolidados en las regiones de la Cuenca del Papaloapan o el Istmo. Se han detectado 2 grandes matrices de significados de las cuales se derivan los guiones culturales actuados en los eventos, que adquieren variantes cuando se presentan en hechos concretos. El primero ha sido denominado “Guión tradicional” y es producto de la decantación histórica dilatada y la desigual relación entre las culturas mesoamericanas, la europea y la africana en su condición esclava. Fruto de complejos procesos de síntesis culturales, se vivencia un sistema de creencias que ha sido expuesto en sus aspectos directamente relacionados con la música de jaranas. Por otro lado, el llamado aquí “Guión postmoderno” se articula en torno a las ideas de identidad y comunitarismo.

Si se sitúa en el polo de atención a los músicos, bailadores y “cantadores”, puede afirmarse que los principales actores que participan en las actuaciones culturales analizadas son personas jóvenes. No se trata de un movimiento de cultura de masas ya que su número y alcance describe una corriente cultural minoritaria aunque de éxito creciente. Las trayectorias vitales y las motivaciones para la vinculación con la música de jaranas son variadas, pero destacan el deseo de un sentimiento de arraigo en la realidad cotidiana, motivado por las experiencias familiares o bien fruto de búsquedas y crisis personales. Así mismo es habitualmente consciente una actitud política de resistencia ante tendencias político económicas globales. Las audiencias están formadas de forma general por grupos familiares, pero la conclusión más destacable derivada de la observación es que en numerosos fandangos celebrados al término de los festivales, el público precedente no permanece cuando éste termina sino que se retira. Lo anterior lleva a una reflexión acerca del alcance de los festivales como medios de difusión de la faceta festiva del género musical.

IV. Las actuaciones culturales: fandangos, festivales y conciertos

En cuanto a los medios de producción simbólica, han sido analizadas las características sonoras, visuales y espaciales de los 3 tipos de eventos definidos. Así mismo se ha destacado la relación de los espacios naturales y la nocturnidad para las creencias asociadas al fandango. Las implicaciones de la gestión de los espacios en las ciudades afectan a la morfología y los programas de las celebraciones que tienen lugar en los entornos urbanos. A través de la observación sistemática de los instrumentos e indumentaria usada por los actores en las situaciones analizadas se deduce la vigencia de modelos en los conjuntos instrumentales, formados por jaranas de distintas voces, guitarras de son y guitarras grandes, acompañadas en ocasiones por quijadas o panderos. Los instrumentos no representan características regionales como parece sí lo hicieron en otro tiempo, y están extendidos de modo similar por todo el territorio. El violín sigue siendo hoy día de uso marginal, aunque reaparece en los fandangos tímidamente. De forma análoga se detecta un modelo con respecto a la indumentaria tanto femenina como masculina. Estas tendencias se difunden desde los escenarios ya que las agrupaciones reconocidas funcionan como ejemplos de estas pautas, al mismo tiempo que desde los estrados divulgan posturas políticas o culturales ante sucesos o procesos actuales.

La descripción de los protocolos de actuación adquiere especial interés en el caso de los fandangos ya que su variabilidad y flexibilidad son rasgos definitorios de las mismas. Así mismo aportar fuentes que atestiguan cómo han ido evolucionando a lo largo de su historia, contribuye a su riqueza pero también relativiza las apelaciones a su respeto en nombre de la “tradición”. En cuanto a los códigos expresivos utilizados en los eventos, es destacable la ejecución de una proporción reducida del repertorio conocido del siglo XIX y considerado como tradicional. Los sones de fandango actualmente son un conjunto de 12 piezas –Bamba, Pájaro Cú, Morena, Siquisirí, Buscapié, Zapateado, Butaquito, Guacamaya, Colás, Cascabel, Ahualulco, Balajú, Toro Zacamandú y Pájaro Carpintero–, mismos que destacan a su vez en los festivales. Sin embargo en estos escenarios es frecuente la ejecución de otros en desuso en las fiestas y en menor medida los de nueva composición. Sin embargo éstos últimos adquieren mayor presencia en las presentaciones de los grupos profesionales. Por último se han analizado expresiones de poder social en los eventos, relacionadas con el desarrollo óptimo de las performances, como los distintos roles que juegan los músicos en un fandango y las transgresiones a normas tácitas identificadas con evoluciones recientes vinculadas a una creciente mayoría de músicos jóvenes. Así mismo se ha subrayado la formación de élites alrededor del ejercicio profesional de la música de jaranas y comportamientos de competitividad individual que contradicen las concepciones ideales defendidas actualmente para el evento festivo. Las luchas de poder se establecen así mismo por los escasos recursos disponibles, que engloban subvenciones públicas,

adjudicaciones de proyectos, contratos de presentaciones escénicas y grabaciones de fonogramas, para lograr la subsistencia en la profesionalización del ejercicio musical y la continuidad de proyectos.

V.

RITUALES Y OTRAS CELEBRACIONES. EJEMPLOS DE ACTUACIONES CULTURALES

Este capítulo está dedicado a la descripción y análisis, según los planteamientos de esta investigación, de fiestas donde el “son jarocho tradicional” tiene una presencia central. Para ello se ha realizado una tipología básica de las mismas que tiene como criterio principal los motivos de celebración de los eventos. Está basada en dos grandes grupos: en primer lugar los eventos que implican un ritual tradicional, y en segundo lugar otras performances. En la primera parte se incluyen fiestas patronales, velorios a imágenes sagradas, fiestas del ciclo navideño y ritos de paso. En el segundo grupo están incluidos los festivales y encuentros de jaraneros, los fandangos celebrados con motivo de las clausuras de los talleres, los conciertos- fandangos y por último los fandangos con motivos reivindicativos.

El texto que sigue no pretende constituir un corpus exhaustivo de las conmemoraciones de las tipologías definidas que tienen lugar en la macro-región Costa Sur del Golfo de México, ni de fuera de ella. Deberían de argumentarse los propósitos de dicha empresa, que produciría una cantidad ingente de información e implicaría un esfuerzo y trabajo de campo fuera del alcance de esta investigación. Sin embargo sí se ha perseguido como objetivo de estas páginas presentar las fiestas más populares relacionadas con el ejercicio del son jarocho y los fandangos. A éstas se le han sumado otras menos conocidas con el fin de alcanzar representatividad en cuanto a las diferentes regiones y a los tipos de población distinguidos en capítulos anteriores.

De esta forma se pretende abarcar la casuística de los motivos de celebración alrededor del ejercicio del son y el fandango jarocho que han aparecido a lo largo del trabajo de campo. Con ello se busca superar ciertos tópicos extendidos, visibilizando realidades frecuentemente opacadas, como los que identifican la música de jaranas exclusivamente con lo mestizo y lo profano. Ahora bien, en este capítulo no se van a presentar de forma sistemática y completa todos los casos y eventos cubiertos en el trabajo de campo –que sí están incluidos en el análisis general del capítulo precedente–, sino que entre éstos se han seleccionado solo algunos según diferentes criterios. En primer lugar se eligieron los que pueden funcionar como modelos ilustrativos de un grupo del conjunto. En segundo lugar se

han incluido también los que contradicen por alguna razón estos modelos de celebración. Y en tercer lugar, aparecen tan solo nombrados casos de relevancia pero que por diversos motivos no fueron cubiertos en el trabajo de campo.

Se ha elegido para este capítulo un estilo narrativo a modo de crónicas de los ejemplos festivos seleccionados, con el objetivo de que la realidad etnográfica vivida se cuele en estas páginas y permita completar el enfoque más cuantitativo del capítulo anterior. Los fandangos, los festivales y los conciertos son mucho más que números y porcentajes. La idea principal es que entre los dos capítulos, el IV y el V, se conforme una imagen evocadora y a la vez precisa de los eventos en los que se ha trabajado. Esta misma es el precedente necesario para reflexionar acerca de algunos temas de interés en la siguiente y última sección de esta tesis.

*Hoy cantando un verso al viento
La Yagua lo hace hermosura
en una nueva aventura
con jarana y sentimiento.
Afuera el aburrimiento
y vamos a lo cultural,
la tarima será la señal
con la noche de testigo
su luna dará el abrigo
al fandango en un ritual.¹⁶¹*

V. 1 RITUALES TRADICIONALES

Toda clasificación y desarrollo de tipologías implica decisiones arbitrarias con el objetivo de presentar una gran cantidad de información de una manera sistematizada que facilite su entendimiento. Del mismo modo toda clasificación expresa posturas teóricas o planteamientos generales acerca de debates teórico-metodológicos. Por esta razón suponen en sí mismas posicionamientos ante cuestiones problemáticas y de ellas se derivan conflictos que pueden quedar resueltos, o no. En este caso, y tras el desarrollo del debate teórico recogido en el capítulo I acerca de los conceptos de ritual y performance, se plasma en esta recopilación la consideración como rituales tradicionales a los legitimados como tal

¹⁶¹ Grupo La Yagua, Festival de Decimeros e Improvisadores Orales, Tlacotalpan 31/01/2013.

V. Rituales y otras celebraciones

por su desarrollo a través del tiempo, que han sido transmitidos de generación en generación y que implican un cierto grado de obligatoriedad. Entre ellos están tanto los rituales religiosos, en los que existe la mediación con un símbolo religioso; y los de paso, los que implican un cambio de rol social del individuo protagonista de dicho rito. De esta forma se pretende evitar el uso del concepto ritual en un sentido tan amplio que lo haga ineficaz. Por el contrario la propuesta es utilizar el concepto de performance, este sí en un sentido amplio, para analizar con el mismo una amplia gama de eventos en los que puede darse la recuperación momentánea del ritual gracias a la fusión o compenetración de sus elementos.

Siguiendo los posicionamientos teóricos de esta investigación, la clasificación de un evento depende sobre todo de la concentración en uno de los múltiples aspectos que incluye por defecto el hecho festivo. Por eso es pertinente señalar que se han seleccionado los ejemplos de cada tipo según la relación que en ellos tiene el ejercicio de la música con el motivo de celebración, implique o no la realización de un fandango. Por ello algunas fiestas patronales, que al mismo tiempo incluyen la celebración de un Encuentro de Jaraneros y un fandango, están en el primer apartado y sin embargo otros festivales celebrados en el marco de fiestas patronales están incluidos en el segundo. Se considera que en las primeras el símbolo religioso del patrón o patrona está en estrecha relación con el ejercicio de la música de jaranas –este vínculo puede ser de varios tipos como se verá más adelante–, mientras que en las segundas la fiesta patronal es únicamente un marco pero el símbolo religioso no está presente en ningún momento o incluso es desconocido para muchos de los actores.

Las fiestas religiosas que tienen lugar en la macro-región analizada pueden sistematizarse por un lado en las fiestas del santo patrón de la localidad; a la que se le suman las celebraciones de carácter nacional: Ntra. Sra. Guadalupe, Todos los Santos, Navidad, Santos Reyes y Semana Santa (Vargas Montero, 2007:257). Sin embargo no en todas ellas tienen la misma presencia los sones de tarima, los fandangos o la música de jaranas en general. Es relevante recordar que la posición de debilidad en la que quedaron las poblaciones originarias, tras la congregación de los asentamientos dispersos de la época colonial, desembocó en el desarrollo de mecanismos de defensa como grupos sociales y como etnias. Resimbolizaron su identidad en torno al espacio y su estructura de gobierno, pero también con relación a las divinidades cristianas que les habían sido impuestas durante el proceso de evangelización. La Iglesia impuso a los pueblos un santo o santa patrona cuyos atributos numinosos tenían paralelismo con elementos asociados a las deidades prehispánicas (Velasco Toro, 2003:82-87).

Los pueblos indígenas participan de las festividades parroquiales pero además de un calendario festivo más amplio e independiente de las parroquias que se desarrolla a través de las mayordomías. La música de jaranas –para no usar el término jarocho que hace alusión al mestizo llanero y a una variedad musical asociada al adjetivo– está presente desde hace 3 siglos en la serranía de Soteapan y sus inmediaciones y por tanto entre sus comunidades náhuatl y popolucas. Existen descripciones de fandangos de 1831 en Chinameca (Charpenne, 1931; citado en Delgado Calderón, 2004:42) y en 1856 en Soteapan (Iglesias, 1856; citado en Delgado Calderón, 2004:43). El advenimiento de la Revolución no detuvo la música de jaranas ni la celebración de fandangos en la Sierra de Soteapan. La música está presente en la vida comunitaria de los popolucas de Soteapan tanto en las ceremonias matrimoniales como en los rituales fúnebres pasando por las reuniones sociales, veladas de santos y ceremonias rituales (Cruz Martínez, 2007).

La mayordomía es una institución religiosa de origen colonial, inserta en el sistema de cargos civiles-religiosos, que pervive en los pueblos indígenas y funciona de manera independiente a la Iglesia. Consiste en la auto designación del cargo de mayordomo/a del festejo del santo tutelar. Conlleva al individuo, su familia y su grupo social inmediato a solventar el costo total de la celebración que involucra: arreglos florales y velas para la iglesia, comida y bebida para todo el poblado, música, danzas, juegos pirotécnicos...por un día o más dependiendo de la importancia asignada socialmente a la imagen (Vargas Montero, 2007). A cambio de la financiación se obtiene o se reafirma el prestigio social. La relación entre fandangos y mayordomías no es siempre directa ya que, aunque exista la velación de un santo, puede no celebrarse un fandango. Así es de hecho en las veladas de los nahuas de Pajapan o en las mayordomías mazatecas de Cosoleacaque. Sin embargo, sí son celebrados fandangos en las mayordomías popolucas de Soteapan o en pueblos de las inmediaciones de la sierra como Chinameca o Chacalapa¹⁶². En muchos casos las mayordomías conmemoran y celebran al santo patrón, y por tanto su relación con la actividad parroquial es paralela aunque no coincidente.

Aunque se han generado distintas posiciones entre los estudiosos con respecto a los orígenes de estos sistemas de cargos, de forma general se acepta que este régimen inició durante el periodo colonial como una estrategia ante la dominación externa y en relación directa con la estructura de las sociedades mesoamericanas. Los trabajos de las últimas

¹⁶² Recientemente algunos historiadores locales (Campos Ortiz, 2013) han denominado al ciclo navideño de fandangos de Santiago Tuxtla como “mayordomía de la Rama”, aunque tradicionalmente no existe esta institución en la región de los Tuxtlas.

décadas evidencian, apoyados en realidades etnográficas, que no existe un sistema unificado y homogéneo. Los esfuerzos de los investigadores se han centrado en describir e interpretar los sistemas de cargos religiosos como jerarquías de oficios para el culto de los santos locales. El divorcio entre las esferas civiles y religiosas, anteriormente fusionadas, ha sido el cambio estructural más fuerte de los sistemas de cargos durante el siglo XX. La vigente discusión alrededor de la función de las mayordomías demuestra la complejidad del fenómeno y la dificultad para realizar generalizaciones¹⁶³ (Rodríguez López, 2003:77-82).

En su ya clásico estudio sobre *Los zoque-popoluca* Báez-Jorge afirma en cuanto a la organización ceremonial de San Pedro Soteapan que en dichas actividades participan por turno una gran parte de las familias que habitan en esta comunidad y que propician la formación de una escala de prestigio social con un movimiento único ascendente-vertical. A pesar de que la mayordomía constituye el eje ceremonial de Soteapan, tal institución no opera aisladamente sino como parte de un complejo engranaje llamado Junta Parroquial. Ésta opera en base a una delimitación precisa de funciones, es decir que sus miembros cumplen funciones específicas reguladas. Existe una estrecha correlación entre el cargo que se ocupa y los periodos de abstinencia sexual que deben observarse antes de las fiestas. Aunque en ocasiones se consulte con un párroco, la organización ceremonial no actúa siguiendo las directrices de éste sino que la Junta Parroquial interpreta los mandatos religiosos de acuerdo a la tradición, constituyéndose en depositarios de lo sagrado por encima de los dignatarios de la Iglesia. Las funciones de la Junta Parroquial se desarrollan ya con independencia a las que corresponden al orden político reduciéndose las relaciones con el ayuntamiento a acuerdos en los anuncios, vigilancia y participaciones en trabajos cooperativos “fajinas” o “tequios” (Báez-Jorge, 1973:187-207).

¹⁶³ La interpretación de las funciones sociales de los sistemas de cargos, de fiestas o mayordomías, ha ocupado un lugar central en los estudios de poblaciones indígenas de México y Guatemala protagonizando una extensa discusión teórica. Basta decir que alrededor de los años 40 del siglo XX fue considerado como un mecanismo que influía sobre la manutención de la homogeneidad y estabilidad comunitaria. A partir de los años 60 se introdujo la idea de los efectos niveladores del sistema de cargo entendiendo éstos como el canal idóneo para la adquisición de prestigio individual a través de la redistribución de los excedentes. Sin embargo posteriormente se realizaron estudios para probar si estas jerarquías cívico-religiosas allanaban las diferencias o si constituían más bien un instrumento diseñado por la sociedad dominante para explotar a la comunidad indígena. Se demostró que el sistema legitima las diferencias económicas y la estratificación interna de la comunidad, aunque mantenga su función integradora por ser un sistema normativo que exige de los individuos el servicio a la comunidad (Rodríguez López, 2003:65-77).

Es importante tener en cuenta que la celebración al Santo, Virgen o Cristo que tiene lugar dentro del templo es una parte importante de la fiesta, pero en muchos pueblos mestizos la mayor convocatoria de la festividad se logra en la feria, en la diversión y el intercambio comercial. En los pueblos indígenas la celebración recae sobre el mayordomo y en su espacio doméstico, donde se realizan los rituales propios de la celebración. El número de imágenes que veneran en cada pueblo es variable. En el caso de los pueblos donde aún se celebran mayordomías como en Pajapan, el número de celebraciones o fiestas dedicadas a santos se eleva a 25 al año, sin contar con la fiesta patronal ni con las nacionales (Vargas Montero, 2007:257). En San Pedro Sotepan se celebran anualmente 7 mayordomías, las principales de la región¹⁶⁴ (Báez-Jorge, 1973:128). Los programas festivos incluyen actividades relacionadas con la ganadería –carreras de caballos, peleas de gallos, embalses de toros y cabalgatas–, presentes desde hace varios siglos aunque en transformación. Así mismo existen pueblos con mayor tradición fandanguera y otros donde ya no se realiza esta práctica para acompañar las fiestas principales.

Las cabalgatas, encabezadas en algunos casos por el santo patrón, siguen siendo un elemento común en muchas fiestas del sur de Veracruz. En ellas participan, entre otros, jinetes con atuendos de “jarochos tradicionales” y según los casos son acompañados por jaraneros o incluso “cofradía de jarochos”. Algunos historiadores locales (Aguilera Vázquez, 2013) afirman que las cabalgatas en la Cuenca del Papaloapan tienen sus antecedentes en las actividades históricas relacionadas con la ganadería. Entre ellas la arriería y las remontas y el arreo de ganado. Otro de los elementos presente en las fiestas patronales de la Costa Sur es la mojiganga, un género dramático menor procedente del Siglo de Oro español. Consiste en un texto breve en verso de carácter cómico burlesco y musical, representado durante las fiestas. En la Cuenca del Papaloapan forma parte de las festividades patronales desde las poblaciones de Alvarado hasta Tuxtepec. En Saltabarranca es muy notoria su presencia el 15 de mayo, día de San Isidro, fecha en la que se baila por las calles el son de la Tusa. Para un cuenqueño la mojiganga es un conjunto de grandes muñecos hechos con papel de china y estructura de otate que se pasean en desfile (Aguilera Vázquez, 2013:9-24). La mojiganga también está presente en las fiestas de San Andrés Tuxtla aunque en los últimos 40 años esta expresión ha sufrido fuertes transformaciones,

¹⁶⁴ Virgen de la Candelaria -2 de febrero-, San José Peregrino -19 de marzo-, San Antonio Abad -13 de junio-, San Pedro y San Pablo -29 de junio-, Virgen del Carmen -16 de julio-, Ánimas Benditas-2 de noviembre- y Purísima Concepción -8 de diciembre- (Báez-Jorge, 1973:128).

como por ejemplo en la música que la acompaña¹⁶⁵ (**Audio 60**). En los apartados teóricos de este trabajo se ha profundizado en la función social de la fiesta, por eso aquí basta recordar que a las festividades religiosas se va a solicitar o a agradecer a los santos; pero también a divertirse, a conseguir pareja, a pasear y en algunos casos de forma destacada, a comprar y a vender.

V. 1. 1 FIESTAS PATRONALES

La fiesta y la religiosidad son dos conjuntos culturales que revelan una estructura elemental análoga que se puede sobreponer, ya que se trata de una vivencia ritual y grupal con fines trascendentales. Son tantos los componentes de su estructura compleja comunes a ambos conjuntos que gran parte de los aspectos de la religiosidad de un pueblo o región quedan al descubierto en el estudio de sus fiestas. La asociación, la propiciación, la función económica, la temporalidad, la territorialidad y la identidad son las principales características del hecho festivo. El papel que juegan como rituales para la reproducción de identidades todavía es más palpable en las fiestas patronales, realizadas en honor de un patrón o patrona y ligadas al componente religioso. El elemento principal de las mismas descansa en la identificación de las personas y los grupos e implican potenciar lo propio frente a los otros. Las imágenes religiosas son usadas como símbolos que perpetúan la integración de la comunidad, a pesar de que una de las características de las fiestas patronales es la afluencia variada de personas (Castilla Vázquez, 1999).

En el sur de Veracruz se celebran importantes fiestas patronales. En la región Istmo destaca la Fiesta del Cristo de la Salud en Cosoleacaque, celebrada el 3 de mayo y la bajada de la Santa Cruz del 1 al 3 de julio. También en esta región se celebra a San Martín obispo en la localidad de Acayucan el 11 de noviembre. En la Sierra de Santa Marta sobresalen las fiestas en honor del patrón de Pajapan, San Juan de Dios, celebradas el 8 de marzo. En la región de los Tuxtlas las fiestas en honor al apóstol Santiago en Santiago Tuxtla (Vargas Montero, 2007:273-276) el 25 de julio, las de San Andrés el 29 de octubre en San Andrés

¹⁶⁵ Según informantes de la localidad actualmente se acompaña de una melodía llamada TASU y es de Tlacotalpan y San Andrés, reproducido electrónicamente con unos altavoces. Sin embargo parece que en San Andrés existían otros 7 temas tocados antaño exclusivamente para la mojiganga que eran interpretados por una banda, la cual era precedida por unos tamborileros que ejecutaban un solo toque para despertar a la gente y que salieran a la calle. Los muñecos, hechos antiguamente de bejuco, eran de menor tamaño y representaban a personajes del pueblo, satirizándolos o ensalzándolos. Sin embargo en la actualidad aparecen muchos personajes de caricaturas televisivas y desfilan en distintos momentos del día y no solo en la víspera de día del patrón.

Tuxtla y las de la Virgen del Carmen en el municipio de Catemaco el 15 de julio. En este apartado se han incluido las fiestas de la Virgen de la Candelaria en Tlacotalpan y la celebración al Cristo Negro en Otatitlán, ambos en la región de la Cuenca del Papaloapan. En ninguno de los dos casos se trata de los patronos oficiales de dichas poblaciones. Sin embargo la veneración a estas imágenes opaca a los que nominalmente tienen este cargo— San Cristóbal y San Andrés respectivamente— además de que sus fiestas cumplen los modelos de las fiestas patronales de la región ya que incluyen cabalgatas y ferias comerciales.

El conocimiento del pasado histórico de las fiestas es fundamental para comprender y analizar sus transformaciones en la actualidad. Sin embargo la cantidad de documentación y bibliografía existente no es equilibrada para todas las que tienen lugar en la región. La falta de fuentes y de trabajos históricos rigurosos de muchas de ellas contrasta con una abundante producción y estudios específicos de otras de ellas.

❖ Las fiestas de la Candelaria en Tlacotalpan

*Esta noche estamos aquí
y los saludo, ¡sí, sí!
a ustedes que están presentes
y a todos los ausentes.
También voy a echar mi plegaria
te lo pido de corazón,
échanos tu bendición
Virgen de la Candelaria.¹⁶⁶*

La fiesta en honor a la Virgen de la Candelaria es tradicional en el ámbito hispanoamericano y de hecho esta advocación de la Virgen con el niño es patrona de varias poblaciones del sur de Veracruz. Es el caso de Minatitlán, donde fue retomada su fiesta en 1987 tras un periodo de decadencia (Meléndez de la Cruz, 2004a) hasta la actualidad. En la región de los Tuxtlas se celebra velorio y huapango en su honor, por ejemplo en la comunidad del Polvorín, municipio de San Andrés Tuxtla. Sin embargo la ciudad de Tlacotalpan ha sido denominada como “la meca de los jaraneros” y la Candelaria considerada aún en la actualidad como “la fiesta jarocho por excelencia” (Delgado Calderón, 2010d:39). Por este motivo se ha seleccionado este caso para ofrecer una

¹⁶⁶ Grupo Son del Jaguar-Córdoba, Encuentro de Jaraneros de Tlacotalpan, 01/02/2013.

descripción detallada y el análisis de esta fiesta. Así mismo fue en esta población donde se creó el paradigma de los Encuentros de Jaraneros que luego se extendió por todo el estado de Veracruz. Pero además esta fiesta es, desde hace años, seno de fuertes conflictos entre distintos colectivos que participan en su organización y objeto de valiosas reflexiones acerca de las políticas culturales del estado en general y en particular sobre los efectos y alcances del Movimiento Jaranero.

En Tlacotalpan el culto a la Candelaria es más sobresaliente que el profesado a San Cristóbal, oficialmente el patrón de la ciudad. La complejidad y poder de convocatoria de la fiesta indican de forma implícita que esta población centra su vida ritual y de celebración en esta festividad mariana mestiza, vinculada a las candelas y a la purificación. Se trata de una celebración plural, ciudadana, que dura en total 15 días. A lo largo de los mismos están distribuidos los rituales del inicio de la fiesta, el triduo principal –del 31 de enero hasta el 2 de febrero– y la semana siguiente en la que se cumple la octava. A pesar de no ser la patrona oficial, la celebración en honor de la Virgen de la Candelaria en Tlacotalpan reúne todos los elementos de una fiesta patronal como son la feria, los toros, las peleas de gallos, las cabalgatas, los bailes, la mojiganga y el encuentro de músicos y versadores.

Por tanto tienen lugar eventos tradicionales aunque con variantes que responden a los cambios actuales, transformaciones que se reflejan también en la música. Se reactualizan algunos que se habían debilitado, como los fandangos, o se incorporan otros que no se celebraban antes de finales de los años 70 como el Encuentro de Jaraneros. El poder de convocatoria de la fiesta es muy fuerte y diversificado. Llega gente del lugar y rancherías de alrededor, pero también de otras partes del estado y de otros estados, sobre todo de Oaxaca y el Distrito Federal. Entre la amplia gama de fuereños es significativa la presencia de músicos y estudiosos del folclore que llegan sobre todo como celebrantes. Aunque no se borran las fronteras sociales sí se congrega un público heterogéneo, sobre todo en las partes del ritual de mayor convocatoria, disminuyendo las diferencias sociales (Jiménez de Báez, Nava, Cuéllar, Molina, Ortiz y Alcocer, 1994) tan acentuadas en particular en esta población desde la época de la Colonia.

El objetivo de esta sección es ofrecer una mirada de la fiesta en toda su riqueza, y no una visión limitada al fandango y al Encuentro de Jaraneros¹⁶⁷. Tlacotalpan –“Tierra

¹⁶⁷ Existen trabajos de investigación con acercamientos cercanos a la construcción de paisajes sonoros que incluyen grabaciones de los rituales religiosos, así como de otros momentos de la fiesta. Es el caso del fonograma *Fiesta de la Candelaria, Tlacotalpan, Veracruz*, elaborado por el Colegio de México y su Seminario de Tradiciones Populares. También existen otros documentos a

partida o en el Comedio de la tierra”– está situada en la margen izquierda del río Papaloapan frente a la confluencia del río San Juan¹⁶⁸. De hecho en Tlacotalpan, al igual que en otras poblaciones de la región, se veneró a advocaciones acuáticas. Al estar situada la población en un lugar bajo, expuesto a las inundaciones anuales, su diosa protectora fue Chalchiuhtlicue. Esta deidad se celebraba durante el primer mes del calendario, que comprendía del 2 al 21 de febrero de nuestro calendario. Se llevaba en procesión desde su templo hasta el río Papaloapan para sumergirla en el agua, parte consustancial de su ser, y sacrificar niños cuyas lágrimas representaban la lluvia bienhechora necesaria para la agricultura (Velasco Toro, 2004:57).

En general en estos lugares acuíferos la adaptación cristiana al culto de los santos protectores no tuvo mucho éxito. La intrahistoria de cada pueblo, el componente religioso y las formas de culto pronto se hicieron presentes y los santos protectores pasaron a un segundo plano frente a las advocaciones marianas (Velasco Toro, 2004:60). Esto explica en parte el culto a la Virgen de la Candelaria –Señora de las candelas, de los pescadores, virgen madre– que arraigó mucho más que San Cristóbal, nombrado patrón oficial hacia finales del siglo XVI (Jiménez de Báez, Nava, Cuéllar, Molina, Ortiz y Alcocer, 1994). Algunos autores incluso han querido ver que, en la devoción a la Virgen de la Candelaria, “se esconde” también otra diosa: la “africana” Yemayá, cuyo culto se extendió gracias a los

modo de crónicas que recogen experiencias vividas en la fiesta como *Tlacotalpan, la Virgen de la Candelaria y los sones*, de Ricardo Pérez Montfort (1996). Esta fiesta ha sido también objeto de otros textos como el trabajo de Méndez Lavielle (1995), un artículo de Aguirre Tinoco (1999), el libreto de Meléndez de la Cruz y Delgado Calderón (1992) o los relatos más recientes de Álvaro Alcántara (2015) “Tlacotalpan 1999” o “Cortos post Tlacotalpan” recogidos en su libro *Dijera mi boca*. Además se han realizado dos tesis de licenciatura que tratan algunos enfoques de la fiesta –Moncayo Cadena (2009) y Pérez García y Salamanca Fuentes (2009)– aunque ambas de muy limitados alcances. Sin embargo puede encontrarse un tratamiento interesante en una tesis sobre gestión patrimonial en la ciudad pero que incluye un apartado sobre la fiesta titulado “Fiesta de la Candelaria: una política cultural estatal enfocada al turismo” (Guadarrama Sosa, 2013:166-173).

¹⁶⁸ Fue centro de intercambio mercantil en la ruta fluvial que unía la provincia de Acayucan con la Mixtequilla y Cosamaloapan y por eso el significado de su nombre hace alusión a su carácter central u ombligo de la antigua provincia del Papaloapan. A la llegada de los españoles la población era tributaria de Moxteuma y fue invadida en 1518 con Pedro de Alvarado, estableciéndose los límites del pueblo hacia 1600. Los indígenas se dedicaban principalmente a la pesca (Jiménez de Báez, Nava, Cuéllar, Molina, Ortiz y Alcocer, 1994:3) y de hecho en esta región, la diosa Chalchihuitlicue -esposa de Tlaloc, deidad de las faldas de jade y del agua terrestre- desplazó a Tlazolteolt, Diosa de las Inmundicias, cuando los antiguos territorios olmecas fueron conquistados y ocupados por los toltecas-chichimecas (Velasco Toro, 2003).

“chinchorros dedicados a la pesca” que poblaron los afluentes del Papaloapan (Delgado Calderón, 2010d:40).

El guión cultural, conjunto de representaciones simbólicas, que se actúa en esta performance refiere a la cosmovisión sincrética católica y mesoamericana en su variante de la región de la Cuenca Baja del Papaloapan¹⁶⁹. Según el censo de la población de 2010 el municipio tenía 142 comunidades y 13.284 habitantes, más de la mitad concentrados en la cabecera municipal. Las localidades más pobladas son la Boca de San Miguel, Pérez y Jiménez, Mano Perdida y Linda Vista. La ciudad cuenta una Escuela Normal que atrae a una población joven considerable que participa de forma entusiasta en las fiestas mayores. Sin embargo una gran parte de los jóvenes tlacotalpeños emigra en busca de trabajo o formación universitaria, de hecho la población disminuyó con respecto al censo de 1990 en más de 2000 personas. El auge que el municipio tuvo en otro tiempo contrasta con los niveles actuales de crecimiento económico y desarrollo, más bajos a los promedios del resto del estado. Aunque las principales ocupaciones siguen siendo la agricultura, la ganadería, la pesca, el comercio y en menor grado la ebanistería, gran parte de la población se ve obligada a emigrar en busca de fuentes de trabajo. En los últimos años se ha promovido el desarrollo de la industria turística¹⁷⁰.

La fiesta en honor a la Virgen de la Candelaria en Tlacotalpan supone una compleja secuencia festiva que incluye los principales hitos de la puesta en escena. El día 30 de enero

¹⁶⁹ La amplia red hidrográfica de este río permitió la navegación, la comunicación y el comercio entre las comunidades de la costa sotaventina y el Puerto de Veracruz. Las rutas fluviales siguieron vigentes hasta el siglo XIX para transportar la producción tabacalera, el azúcar y el alcohol, así como la madera, el plátano, el café y el algodón de las plantaciones extranjeras (Delgado Calderón, 2010d). En 1846 se concede a Tlacotalpan el título de villa y en 1865 el de ciudad, incluso durante la intervención francesa fue capital del estado de Veracruz (Jiménez de Báez, Nava, Cuéllar, Molina, Ortiz y Alcocer, 1994).

¹⁷⁰ Uno de los atractivos más preciados actualmente es la arquitectura de la población. La traza de la ciudad se distribuyó en 1721 en dos barrios: el barrio de Arriba y el barrio de Abajo. Las construcciones del segundo son relativamente recientes y más modestas, pero ambos se caracterizan por largos corredores con columnas, pilares y pilastras, techos a dos aguas y amplios y ventilados interiores. Las fachadas son de tonos claros contrastados con los guardapolvos de vivos colores. Algunas casas aún conservan muebles antiguos labrados por ebanistas locales. Tlacotalpan fue declarada en 1968 “Ciudad Típica”, en 1986 Zona de Monumentos Históricos abarcando 153 manzanas y 551 inmuebles cuya época de construcción oscila entre el siglo XVII y XIX (Jiménez de Báez, Nava, Cuéllar, Molina, Ortiz y Alcocer, 1994) y declarada Patrimonio de la Humanidad-Unesco en 1998 (Delgado Calderón, 2010d).

las calles están todavía tranquilas, aunque ya hay una actividad frenética de personas trabajando, montando estructuras y cargando mercancías. La fiesta comienza con la visita de la Virgen a San Cristóbal y el regreso a su santuario. A partir de este momento se suceden distintas procesiones: de niños y jóvenes, de cofradías, así como peregrinaciones desde distintas comunidades de los alrededores. En estos días la imagen recibe multitud de visitas en el templo, cuando todavía se la puede contemplar de una forma sosegada, pero ya engalanada en sus andas. A su lado una representación del patrón oficial, como en otras tantas ocasiones, casi olvidado o ignorado.

La mojiganga infantil sale a las calles el día 31 de enero en horario matutino, mientras que la formada por adultos lo hará el 1 de febrero durante la noche¹⁷¹. Las tradicionales peleas de gallos, propias del ámbito hispanoamericano, se celebran diariamente durante las fiestas. Asiste público de todas las edades, casi exclusivamente masculino y tienen lugar en el palenque que se encuentra en el barrio Bajo. Con la cabalgata¹⁷² se inicia el triduo principal de la fiesta, la cual sigue una ruta fija controlada por personal de Protección Civil: inicia en el puente de la carretera hacia Cosamalopan y termina en la plaza principal de la población. En el punto de salida se concentran los caballistas que van a participar y que en 2013 fueron aproximadamente 100 personas divididas en 2 grupos. Al frente del desfile se colocan jinetes vestidos “de jarochos”, ellos y ellas con el traje típico regional¹⁷³. Además

¹⁷¹ En esta mascarada o comparsa participan gigantes cabezudos y grandes muñecos que representan a individuos reales o ficticios a quienes se critica. Se ridiculizan en ambos desfiles a personajes del folclore y de la sociedad local representados con disfraces, figuras alusivas y pancartas. Junto a figuras tradicionales como la Llorona, Mujeres jarochas, la Muerte y motivos como las carabelas de Colón, aparecen motivos y mensajes modernos. La música instrumental con que tradicionalmente se acompañaba la comparsa es grabada y reproducida por un automóvil con altavoces. Además toca una banda de viento local (Jiménez de Báez, Nava, Cuéllar, Molina, Ortiz y Alcocer, 1994:8) ya que los muñecos son acompañados de músicos e iluminados con antorchas mientras desfilan por las calles. Se dice que la mojiganga ayuda a purificar el ambiente y alejar a los malos espíritus para que la Virgen pueda salir en su paseo al otro día (Delgado Calderón, 2010d).

¹⁷² Delgado Calderón afirma que este acto rememora la llegada de los antiguos peregrinos de “lo profundo” del Sotavento a rendir culto a la Virgen y que sirve para lucir a los animales y sus habilidades así como los trabajos en madera y piel de las monturas (Delgado Calderón, 2010d:40). Muchos de los animales se alquilan a las rancherías de los alrededores de la ciudad y llegan, atravesando el río, guiados por un lanchero. La cabalgata es acompañada musicalmente por la “La marcha de Zacatecas” interpretada por una banda de viento local (Jiménez de Báez, Nava, Cuéllar, Molina, Ortiz y Alcocer, 1994).

¹⁷³ El traje masculino está compuesto por pantalón y guayabera blanca, paliacate rojo y sombrero blanco de 4 pedradas. Ellas con faldas y enaguas blancas o de colores claros, rebozo,

V. Rituales y otras celebraciones

las chicas llevan sus mejores joyas, largos aretes y collares, y van muy maquilladas. Algunas portan una banda blanca cruzada, a modo de concurso de belleza, que lleva el nombre de un comercio local que parece el reconocimiento al apoyo que hubieran recibido para comprar sus trajes, justificado por su alto costo. Todos los que forman el grupo de caballistas “jarocho” son muy jóvenes, de escasamente 20 años, aunque dirigidos por varios hombres de edad madura.

El segundo grupo está formado por hombres en su totalidad, con mínimas excepciones. Tienen 40 años o más y han llegado de rancherías cercanas. Exhiben sus caballos y sus habilidades para montar y hacerlos bailar al ritmo de la música de banda que una agrupación de vientos y percusión interpreta en directo. Todos estos hombres van vestidos con pantalón, camisa y sombrero ranchero. Los caballos lucen engalanados en diferentes grados y formas: las sillas de montar cuentan con espléndidos trabajos en cuero repujado y diferentes adiciones de plata o totalmente realizadas en este material. Algunos equinos llevan bordados en sus cinchas los nombres de los ranchos de los que provienen, otros portan en sus patas adornos y protectores de distintos tipos. Los caballistas beben cerveza o aguardiente que ellos mismo portan y comparten con otros jinetes. Conversan con compañeros y se pasean de un lado a otro mientras esperan a que el cortejo comience avanzar. Por fin la cabalgata inicia acompañada por lugareños y visitantes que se congregan en las calles del recorrido y animan a sus participantes.

Después de la cabalgata, hacia las 19h., desde las bocinas de un templete en la Plaza Zaragoza se difunde música moderna grabada y también hay música en vivo con grupos de instrumentos electrónicos, mariachis, grupos nortefños.... Tradicionalmente la llamada Serenata de la Plaza Zaragoza se realizaba con música de viento aunque en 2013 tocaron en su quiosco central conjuntos tropicales: la Serenata de la Banda de Música, Orquestas danzoneras y la Rondalla Romántica. Este es el espacio donde el día 2 de febrero tienen lugar los juegos pirotécnicos. El Paseo Cultural Aguirre Beltrán es otro de los lugares con música y baile, habilitado para que en él tenga lugar el 2º encuentro de Trova a partir del primer día del triduo. En el Parque Hidalgo, a un costado del santuario de la Candelaria, el ayuntamiento organiza eventos con ballets folclóricos, trovadores y otros números artísticos. En el año 2013 participaron el Ballet Folklórico de Alvarado, el de Catemaco, el de Cancún y la escuela de la Casa de la Cultura.

delantal negro bordado con flores, una gran peineta rectangular de carey o de imitación de este lujoso material, lazos y flores en el pelo conjuntado en su color con un pañuelo con flecos que llevan anudado a sus muñecas y que va por detrás de la espalda. En el capítulo anterior se ofrecen más detalles acerca del “traje típico de jarocho”.

El día 1 de febrero temprano en la mañana el presidente municipal, otros miembros del Ayuntamiento y una banda de viento, inician el día de los Toros con un paseo por el río. La música que se toca corresponde a una modalidad regional de “son de vaquería”, similar a las melodías de las bandas de “Chile frito” del estado de Guerrero, utilizadas para ambientar jaripeos y corridas de toros (Jiménez de Báez, Nava, Cuéllar, Molina, Ortiz y Alcocer, 1994). La suelta de toros es la actividad colectiva más importante del segundo día del triduo y la protagonizan 6 toros cebúes procedentes de las ganaderías de la región que el ayuntamiento compra para diversión popular. Por la mañana son las regatas y los que ganan participan en el “cruce de los toros”, embalse que se lleva a cabo por varias lanchas y vaqueros desde la orilla frente a Tlacotalpan. Los animales son soltados en el malecón, esperados por una multitud, donde previamente se han levantado cercos de troncos para proteger casas y tiendas. Supuestamente para evitar el maltrato de los animales un grupo de vaqueros evita que les peguen y los llevan a descansar cuando muestran signos de agotamiento (Delgado Calderón, 20010b), aunque ciertamente se dan tanto el maltrato como el agotamiento de estos asombrosos animales. Muchas personas visten de color rojo e incitan a los toros para comenzar las correrías por el pueblo. La actividad dura desde las 12 del día hasta las 5 de la tarde. Simultáneamente a la llegada de los toros se celebra un baile popular muy concurrido y animado por músicos que tocan en un estrado en alto (Jiménez de Báez, Nava, Cuéllar, Molina, Ortiz y Alcocer, 1994).

Durante la madrugada del 2 de febrero distintos gremios “le llevan las mañanitas” a la Virgen de la Candelaria, incluidos los jaraneros (Delgado Calderón, 2010d), que como se describirá más adelante, se desplazan desde el fandango al santuario. En las fiestas del 2013 se anunciaban en el programa oficial “Mañanitas Acompañadas por el Ensemble Vocal Veracruzano de la Escuela Municipal de Bellas Artes de Veracruz y el Mariachi Universitario de la Universidad Veracruzana”. Sin embargo también se indica que el santuario quedaría abierto toda la noche para todas aquellas personas y grupos que lleven serenatas a la Virgen.

La fiesta de la Candelaria conmemora la presentación de Jesús en el Templo y la Purificación de la Virgen a los 40 días después del parto. Se cierra con ella el ciclo navideño y se considera una fiesta de luz. Por eso se realiza la procesión y bendición de las candelas que antecede a la misa principal. El obispo de la diócesis preside las ceremonias, enciende una vela para comenzar y los asistentes lo imitan encendiendo la suya. Inmediatamente después se inicia la misa solemne (Jiménez de Báez, Nava, Cuéllar, Molina, Ortiz y Alcocer, 1994:15). Durante la misma se presentan los Niños Dios que adornaron los Nacimientos la Navidad anterior. También se llevan a bendecir los cirios que se usarán todo el año, aunque si no se llega a tiempo se pueden comprar después ya

bendecidos. Los cirios cumplen la función de alumbrar a los moribundos, de alejar peligros y contribuir a que no falte la luz en las casas (Delgado Calderón, 2010d).

El paseo de la Virgen por el río es el acto que convoca a un mayor número de personas y así mismo en él se conjuntan todos los sectores sociales. Antes de la procesión se reza un rosario y se despide a la imagen con cantos (Jiménez de Báez, Nava, Cuéllar, Molina, Ortiz y Alcocer, 1994:16). La multitud, compuesta por individuos así como por cofradías y asociaciones religiosas, se reúne en la iglesia para llevar a la Virgen hasta un barco pesquero en el malecón. La Señora de las Candelas es seguida en el río por lanchas engalanadas con globos, papel picado y flores. Este paseo es el punto culminante de las fiestas, en él la Virgen derrama bendiciones sobre la ciudad y ahuyenta las frecuentes inundaciones que sufre la población. Fueron legendarias las de 1929, 1944 (Delgado Calderón, 2010d) y muy fuerte también la de 2010.

La mayoría de las señoras de edad avanzada de Tlacotalpan dedican mucho tiempo a arreglarse para acompañar a la Virgen de la Candelaria en su paseo. Sin embargo la masificación es tal en 2013, que algunas prefieren permanecer en la iglesia mientras la imagen está en el río para conseguir un buen lugar en el templo cuando la Virgen regrese. La iglesia y todo a su alrededor están tranquilos en ese momento. Su interior casi vacío, y vacante también el privilegiado espacio delante del altar mayor reservado a la imagen en su fiesta. La Virgen ya ha salido a su peregrinar por el Papaloapan. Saliendo al malecón por los soportales del Parque Hidalgo puede divisarse ya la gran cantidad de gente que se agolpa a este lado del pueblo. Realmente se trata de una marea humana que transita muy despacio y apretada por los únicos pasillos por los que se puede caminar, entre los puestos y las tiendas de campaña de los vendedores que pernoctan allí. La gente quiere colarse por cualquier hueco para poder llegar hasta el malecón, se suceden las quejas de numerosas familias que a su vez intentan saltarse pequeñas vallas dispuestas para impedir o guiar el paso de la muchedumbre.

Aunque uno pueda llegar a la orilla del río, la masa de personas impide ver con claridad lo que está ocurriendo. A lo lejos se divisa la barca que transporta a la Virgen seguida de numerosas barquillas adornadas con papelillos y otras sin nada. La Virgen pasó por delante y luego se perdió por detrás de las construcciones del embarcadero. La expectación de la gente finaliza en ese momento y la situación empeora entonces, cuando esa gran cantidad de personas quiere salir de allí. Es imposible hacer algo diferente de dejarse llevar por el ritmo lento en el que avanza la masa. Para dejar el malecón por uno de sus laterales hay que atravesar un paso muy estrecho y esto provoca un gran embotellamiento con patentes riesgos de aplastamiento. Hay que estar muy fuerte, la gente

empuja enérgicamente hasta el punto de tumbar en el suelo a personas con movilidad reducida.

A partir del día 2 se celebra la octava que incluye una semana de festejos y la clausura de la fiesta. Aunque disminuye el bullicio y el ambiente festivo, se mantienen diariamente las peregrinaciones procedentes de las comunidades, las procesiones de las colonias y escuelas y la serenata nocturna, y también en 2013 el fandango en el Parque Zaragoza. Durante el fin de semana y el último día de la fiesta suele haber peregrinación, torneos de gallos, carreras de caballos, misa y baile. En la clausura, de manera análoga a las actividades vespertinas del 2 de febrero, se celebra un rosario que precede a la procesión de la Virgen y San José por la plaza Zaragoza. Luego se regresa al santuario para celebrar la Misa de Acción de Gracias con la que se concluyen las fiestas hasta el próximo año (Jiménez de Báez, Nava, Cuéllar, Molina, Ortiz y Alcocer, 1994).

Junto a este programa principal en 2013 tuvieron lugar otras actividades complementarias, como exposiciones artísticas en la Casa de la Cultura y alrededores, o talleres de elaboración de globos, entrega de la Medalla al Mérito Ciudadano en el Palacio Municipal, demostración de Voladores de Papantla, carreras de caballos en la Alameda Juárez, sesiones de *videomapping* en los muros exteriores del santuario de la Candelaria y una corrida de Rejoneo en una Unidad Deportiva. Se impartieron durante los días de triduo principal talleres en la Casa de la Cultura del llamado “Seminario Son y Tradición Doña Elena” con clases de todas las expresiones artísticas del “son jarocho tradicional”. Así mismo el Foro de Presentaciones Editoriales del Programa de Desarrollo Cultural del Sotavento tiene lugar en la Casa de la Cultura Agustín Lara donde los 3 días del triduo se suceden, desde la mañana hasta la tarde, presentaciones de discos, documentales, libros, revistas, fotografías, folletos y otros productos relacionados con el son. También se venden ejemplares de arte textil, cestería, muebles de madera y jaranas de distintos lauderos. La Casa de la Cultura acogió también otros eventos relevantes, como fue el caso del acaecido en 2013: El Acto de reconocimiento a las familias de soneros Vega y Utrera por la concesión del Premio Nacional de Arte Popular. En el Foro Cultural Luz de noche hubo exposiciones fotográficas, presentaciones de discos y libros, además de participaciones de grupos de son.

Como se puede deducir de la compleja puesta en escena de esta fiesta, existe una gran variedad de actores que participan en cada uno de los eventos que tienen lugar a lo largo de los 15 días del ciclo festivo completo. La música regional o la música de jaranas no es, ni mucho menos, la única manifestación musical protagonista de la fiesta. A pesar de esto el son regional se halla prácticamente en todos los lugares, incluidos los que oficialmente

están fuera del festejo: se escucha en la calle, en fondas, plazas, en el mercado y en las cantinas. Es un interés constante en este trabajo presentar a su manifestación musical protagonista, esto es el “son jarocho tradicional” o la música de cuerdas de la Costa Sur en junto a otras músicas con las que convive¹⁷⁴.

En el 2013 se observó una innovación reciente de la fiesta, ya que no es descrita en las fuentes manejadas que recogen crónicas de otros años. En particular se trata de conciertos sitios en un gran escenario, el mayor de todos los que se montan, situado en el malecón del río. En el Programa Oficial es llamado “Explanada los jarochos”, haciendo alusión a la escultura de la pareja vestida “de jarochos” que preside el espacio. Durante el triduo principal tuvieron lugar en este espacio presentaciones de grupos o solistas participantes de circuitos comerciales, la mayoría de ellos con altos cachés y de estilos musicales muy diversos –Sonex, Cristian Castro y Arrolladora Banda Limón. En el malecón hay carpas de venta de cerveza, música de rocola y conjuntos de música norteña (Delgado Calderón, 2010d). Otro de los espacios emblemáticos de la ciudad, el Teatro Nezahualcoyotl de tiempos del dictador Porfirio Díaz, también acogió los días 1 y 2 de febrero actuaciones musicales de artistas comerciales y populares en el país –Enmanuel y Fernando Delgadillo–que implicaron presumiblemente un vasto presupuesto general destinado a las

¹⁷⁴ Junto a los cohetes, fuerte ruido que acompaña los días principales del ciclo festivo, la música religiosa abre y cierra la fiesta. Siempre está presente en las celebraciones religiosas de estos días y dominan en ella los cantos a capela o con acompañamiento del órgano. La tradicional banda de viento es una participante de la fiesta que debe destacarse por su presencia en varias actividades nucleares del triduo, por ejemplo la Cabalgata o la Mojiganga. Dentro de la amplia variedad musical de la fiesta, además de la religiosa y la jarocho, hay que distinguir los géneros que interpretan las bandas en dichos momentos, así como la música que corresponde a “las mañanitas” a la Virgen. En esos repertorios están plasmados los gustos de los locales. En ocasiones la música de banda es una recreación regional, como el caso de los “sones de vaquería” que se tocan durante el recorrido en lancha en el día de los toros. La marimba merece destacarse por ser un instrumento muy difundido en el sur del estado, y porque los géneros que ejecuta –danzón y bolero- gozan de gran arraigo en el territorio veracruzano. Igual que en todo México, los grupos de mariachis son otro elemento musical en la fiesta. Se trata de conjuntos musicales cada vez más versátiles complaciendo en el terreno profano y pretándose así mismo para el ambiente sagrado. Los grupos norteños como los mariachis contribuyen con canciones conocidas y música instrumental de carácter alegre. El resto de la música se asocia a distintas modas o preferencias individuales, los repertorios de los ballets folclóricos o las grabaciones para ambientar la plaza, por ejemplo. La presencia de los medios de comunicación masiva explican la presencia de las variantes de la música afroantillana –salsa, cumbia...-así como determinadas canciones (Jiménez de Báez, Nava, Cuéllar, Molina, Ortiz y Alcocer, 1994:6-8).

fiestas de una pequeña ciudad como Tlacotalpan. En este espacio también tuvo lugar la Gala del patronato con Orquesta de guitarras de la SEP.

La compleja y abigarrada puesta en escena se satura, sobre todo los días del triduo principal, con actividades que se superponen y que comienzan desde las 5 de la mañana y se extienden hasta el amanecer. Esto hace literalmente imposible que una persona pueda asistir a todas ellas. En 2012 se incluyeron 187 actividades en el programa oficial del 31 al 9 de febrero, con un promedio de 30 actividades diarias los días del triduo (Guadarrama Sosa, 2013:169-170). El programa oficial impreso es repartido a los comercios para su distribución. Se trata de un panfleto de varias páginas con horarios separados por día, según los distintos espacios donde tienen lugar actividades. Pero además existen al menos 3 versiones de este programa –uno en forma de libreto extenso y varias versiones de específicas de los principales foros culturales. El mapa de localización de los diferentes espacios se convierte en un instrumento esencial para el turista fuereño, totalmente desorientado entre los ríos de personas y la actividad comercial informal. Existen además instalaciones de mínimas infraestructuras como estacionamientos para particulares, baños públicos, áreas de circulación y estacionamientos para autobuses turísticos, así como una zona para campamentos.

Asuntos básicos, como comer alimentos de calidad a un precio razonable, se convierten en algo complejo durante las fiestas. Aunque pueden lograrse alejándose de las inmediaciones de céntricas plazas, muchos restaurantes de barrios periféricos permanecen cerrados porque sus patronas también quieren “ir a pasear a la fiesta”. Es frecuente saber de visitantes que no están con mucho ánimo porque la noche anterior les abrieron el coche y robaron sus pertenencias. O escuchar historias de boca de los artesanos del momento en el que se percataron de la sustracción de mercancía de su puesto, así como experiencias de técnicos de sonidos de los distintos escenarios de robo de parte de su material. La gente comentaba en 2013 que ha habido años en los que las cifras de este tipo de incidentes habían sido sorprendentemente altas.

El único cajero automático de Tlacotalpan se agota y se queda sin servicio al término del triduo principal. Los hoteles están saturados y los lugareños “se ven obligados” a acondicionar sus casas como posadas (Delgado Calderón, 2010d). De hecho es habitual que alquilen hasta su propia recámara, junto a las restantes de la casa. En muchos casos esperan ansiosos las fiestas ya que éstas les reportan su mayor ingreso anual. Son habituales las conversaciones de los visitantes que buscan compañeros para compartir cuartos y así abaratar el hospedaje, que en esos días es sensiblemente superior al de cualquier otra época del año en Tlacotalpan. El segundo día del triduo principal el pueblo está lleno de

V. Rituales y otras celebraciones

visitantes, las tiendas de campaña se extienden por todos los soportales que no han sido vallados o cercados. También por todas las placitas, las aceras anchas o los parterres ajardinados. La gente duerme en todos lados, en la Casa de la Cultura se hospedan parte de los técnicos de sonido y otros dormirán en tiendas de campaña junto a los escenarios donde trabajan.

El área de la Casa de la Cultura y su avenida también están llenas de puestos de artesanías, tanto que resulta difícil caminar por ellas. Cubiertos por grandes lonas, están organizados y señalados con carteles para cada stand. Las presentaciones discográficas celebradas al interior de la Casa de la Cultura se realizan en otro escenario. Las presentaciones editoriales en los salones superiores y una exposición fotográfica en gran formato en las paredes del patio principal. Cada uno de los salones y espacios de este edificio público está destinado en este momento a algo. Organizadores, montadores de puestos editoriales y personal del ayuntamiento se ubican en distintas zonas atendiendo a unos y a otros, resolviendo cuestiones de última hora y en última instancia, reencontrándose con personas a las que ven allí cada año. Durante la noche, cuando las actividades culturales están en su culmen, es realmente incómodo trasladarse caminando de uno a otro espacio. Sobre todo el tránsito adquiere una gran complejidad los dos últimos días del triduo principal, cuando la multitud de gente supone un verdadero obstáculo para ello.

En el oeste de la pequeña ciudad, un área de la población que permanece tranquila, las calles están vacías y silenciosas. En un extremo de una de las vías paralelas al malecón hay un recinto privado de grandes dimensiones, acondicionado para celebrar eventos con un gran jardín con vistas al río y cubierto por grandes lonas. La calle por la que se accede no tiene salida, es un lugar que se puede vigilar fácilmente. Según cuentan los vecinos es allí donde los representantes políticos destacados realizan la ya “tradicional comida”. A las fiestas de la Candelaria acuden políticos y personajes muy influyentes de México, ya que se ha convertido en un evento destacado del turismo del estado. Las políticas culturales que gestionan la fiesta en la última década se han encargado de lograr esto. En el año 2013 se comentaba que el entonces recién nombrado nuevo presidente de la república, Enrique Peña Nieto, iba a visitar la población y esto hizo cambiar determinadas ubicaciones para lugares de venta, con el objetivo de dejar libre el itinerario por donde realizaría su paseo.

Uno de los eventos de la puesta en escena de la fiesta de mayor interés para esta investigación es el Encuentro de Jaraneros, que en la edición de 2013 cambió su nombre a “Encuentro nacional de jaraneros y versadores”. De esta forma se hacía alusión por un lado, al traspaso de fronteras del “son jarocho tradicional”, que ya que la procedencia de los grupos participantes efectivamente rebasaba los límites del estado de Veracruz. Por otro

lado, a que ya no es necesario practicar la composición o declamación de décimas para subir al escenario sino que también “se pueden declamar cuartetos, sextillas, octavas con sentido jarocho”. El anteriormente llamado “Encuentro de Jaraneros y Decimistas” de Tlacotalpan se inició en 1979 y por tanto en 2013 tuvo lugar su XXXIV edición. A pesar de esto las fiestas de esta localidad congregaron con anterioridad a la creación de este evento a soneros de distintas regiones, igual que otros santuarios sitios en la macro región Costa Sur en los días honoríficos dedicados a sus imágenes titulares.

En el Capítulo III se profundizó sobre los inicios del Encuentro de Jaraneros y la participación en él de la radioemisora de la Secretaría de Educación Pública como parte de la política cultural orientada a revitalizar algunas tradiciones populares. En el conjunto de actividades del complejo festivo en honor a la Virgen de la Candelaria en Tlacotalpan, el Encuentro de Jaraneros es una de las que goza de más renombre y de mayor tradición, si bien no del mayor presupuesto para su realización. Aunque está integrada con todas las demás en el programa oficial, la mayoría de los jaraneros en 2013 no participaron ni asistieron al resto de actividades –cultos, cabalgata o paseo por el río–, exceptuando los fandangos. A pesar de que muchos elementos festivos de esta fiesta se han mantenido a lo largo de los años, otros sin embargo han cambiado sensiblemente.

Algunas de estas transformaciones serán enunciadas a lo largo de las siguientes páginas, aunque la más destacada de ellas ya ha sido descrita de forma implícita. Consiste en la masificación de la fiesta, sobre todo en los días del triduo principal, hacinamiento que también alcanza al propio Encuentro de Jaraneros y a los fandangos. Aunque algunos tlacotalpeños datan los cambios en este sentido a raíz de que Radio Educación difundió la fiesta a finales de la década de 1970, la masificación del Encuentro se produjo según algunos actores a mediados de la década de los años 90. En estas fechas parece que aún los jaraneros tenían presencia y participación en algunos de los ritos principales, como es el paseo por el río de la Virgen. Así mismo se han señalado cambios notables a partir de 2011 (Guadarrama Sosa, 2013: 167-170) con la entrada del Gobierno del Estado de Veracruz, a través de la recién estrenada Secretaría de Turismo, Cultura y Cinematografía en la realización de la festividad. Una de las consecuencias más polémicas fue la contratación de artistas profesionales para ofrecerle mañanitas a la Virgen y la transmisión en vivo por parte de Televisa, imponiéndose un formato de “festival cultural” a estas fiestas religiosas. Otras actividades novedosas implementadas desde este año están así mismo en coherencia con los objetivos presentados por la Secretaría en varios discursos promocionales de la fiesta donde se destaca la derrama económica, el aumento de visitantes y la promoción como destino turístico para relanzar al municipio y a la región.

V. Rituales y otras celebraciones

El llamado ahora Encuentro Nacional de Jaraneros y Versadores de Tlacotalpan se celebra durante las 3 noches principales de la fiesta, del 31 de enero al 2 de febrero. Actualmente es el festival más largo en cuanto a sus sesiones diarias, que pueden alcanzar 9 horas de duración, comenzando a las 18.00h y finalizando a las 03.00h de la madrugada. Aunque hay gente que comenta que otros años ha durado hasta las 6 de la mañana, las condiciones climatológicas y especialmente la lluvia, pueden hacer que se reduzcan las maratónicas sesiones de este festival. El modelo definido en el capítulo I se cumple en este evento, de hecho éste fue el pionero en el que se basaron todos los demás. Sin embargo, al menos en la edición analizada de 2013, no hubo una tarima en la parte inferior frente al gran escenario –de 15x6m y 6m de alto aproximadamente, iluminado con 6 móviles *spot* y un equipo de sonido profesional para amplificar a los grupos. Por lo tanto no hubo bailarines que zapatearan durante la interpretación de los grupos participantes, aunque muchos asistentes sí bailaban de forma libre en grupos y sin zapatear en la parte posterior de los asientos. El espacio frente al estrado estuvo ocupado por unas 200 sillas dispuestas en la Plaza de Doña Marta. Esta pequeña plaza del Barrio de Abajo está situada a 2 calles de la Plaza Zaragoza y su nombre es un homenaje a Doña Martha Tejedor de Scheleske, una vecina que cuidó de este entorno.

La actividad comercial alrededor del Encuentro de Jaraneros fue creciendo en cada sesión diaria del festival, aumentando los puestos –de 4 hasta 16– pertenecientes a colectivos conocidos dentro del Movimiento Jaranero. Asisten a eventos de este tipo y se dedican a la venta y distribución de productos culturales como instrumentos musicales o ropa para bailar, pero también libros, discos y artesanías de la región. Así mismo existen otros dedicados a la venta de productos gastronómicos regionales. Pero el segundo y tercer día de Encuentro puede haber también en la plaza puestos de cuadros u otros objetos ajenos al ejercicio de la música o el baile.

Las vías que comunican la pequeña plaza y el parque Zaragoza están literalmente abarrotadas de puestos de feriantes con mercancías de manufactura seriada o industrial de muy diversos tipos como adornos de cerámica, flores de tela, cuadros... El callejón que une por su parte posterior la plaza Doña Martha con el parque Hidalgo –emplazamiento del escenario de los ballets folclóricos anexo al santuario de la Virgen de la Candelaria–, además de acoger aseos portátiles que emiten un pestilente hedor, fue el lugar elegido por un gran número de jóvenes fuereños de apariencia más que descuidada y procedentes de entornos urbanos. Esta *crew* se extendía hasta la pequeña plaza, sentados en los bordes de los caminos con pequeños e improvisados puestos de pulseras y aretes. También se los podía contemplar entre el público de pie, descalzos y bailando. En otros lugares del centro de Tlacotalpan y a distintas horas, como en algunas esquinas del parque Hidalgo,

desempeñaban sus espectáculos de tambores y malabares de fuegos. Estas personas, que van a vender y a celebrar a las fiestas de la Virgen de la Candelaria, no están relacionadas con el Encuentro ni con los fandangos. Tampoco con la propuesta de artistas comerciales que lleva la municipalidad ni con la población local. De hecho muchos son extranjeros asentados probablemente en grandes ciudades, quizás en el DF.

El Encuentro de Jaraneros es emprendido por un Comité Organizador presidido por el Grupo Siquisirí A. C. y financiado por el Ayuntamiento del Municipio, el Gobierno del Estado de Veracruz, la Secretaría de Educación Pública, la Secretaría de Turismo, Cultura y Cinematografía y el Instituto Veracruzano de Cultura. Dentro del conjunto de Encuentros de Jaraneros y festivales dedicados al “son jarocho tradicional”, éste sobresale por la profusa intervención que en él tienen las instancias públicas. Habitualmente esta característica es interpretada como una de las razones que explica las consecuencias negativas derivadas de su gestión. Tanto las personas integrantes del comité como los trabajadores que colaboran en procurar las infraestructuras del evento, así como las instancias mencionadas, son actores relevantes en el desarrollo de esta performance cultural.

Así como las actividades comerciales, la audiencia fue aumentando a lo largo de los 3 días del Encuentro, oscilando entre las 400 personas del primer día y las 700 del tercero. Se trata de la mayor audiencia contabilizada en eventos de este tipo, más del doble de las personas que se congregaron en 2013 en otros festivales. Sin embargo no se trata de un conjunto de personas que acuden puntualmente a la convocatoria y presencian el evento de forma completa. De hecho a la hora de arranque la plaza estaba bastante vacía y las sillas solo se ocuparon a partir de las 10 de la noche aproximadamente. Las características de edad y distribución del género entre los asistentes siguieron las pautas generales identificadas en este tipo de eventos. Es decir, una edad media entre los 35 y los 40 años entre los que también pueden encontrarse además de adultos, niños y abuelos; y el género distribuido de forma igualitaria.

Sin embargo la gran variedad en cuanto a la procedencia de los asistentes es otra de las peculiaridades de las fiestas de Tlacotalpan. En 2013 hubo personas de poblaciones cercanas como Cosamaloapan, Chinameca, Acayucan, Tuxtepec, Tlacojalpan, Fortín, Martínez de la Torre, Carrillo, Tierra Blanca... Pero también acudieron desde Xalapa, el Puerto de Veracruz, Minatitlán, Coatzacoalcos, Piedras negras, Agua Dulce, Paso de Ovejas, Xico, Huatusco, Coscomatepec, Córdoba, Orizaba, Perote... Así mismo llegaron visitantes de otros estados. Si bien las capitales de Puebla y el Distrito Federal han destacado en crónicas de años anteriores como origen de turistas y celebrantes, en la

V. Rituales y otras celebraciones

edición de 2013 hubo visitantes de estados tan lejanos como Yucatán, Tamaulipas, Aguas Calientes o Tlaxcala, así como de Tabasco, Estado de México o Morelos. Pero de hecho hubo así mismo gran cantidad de extranjeros procedentes de Francia, EEUU o Costa Rica, por ejemplo.

Los asistentes no se quedaron toda la sesión, sino que permanecieron durante la participación de varias agrupaciones para marcharse después y ser “remudados” por otros espectadores. Aplauden al término de los sones, piden otra cuando les gusta mucho un grupo, y sobre todo observan y escuchan. Hubo una sensible diferencia entre el ánimo y la edad de las personas sentadas en las sillas y los más jóvenes, detrás de éstas. Estos últimos, de pie, sí bailan sobre dos tarimas unidas donde permanecen apiñados en grupo. La mayoría desconocían cómo se baila en los fandangos y su considerable estado de ebriedad los desinhibe pero no favorece la coordinación coreográfica. Así mismo más personas bailaban en pequeños grupos junto y sobre los asientos de concreto que rodean el perímetro de la plaza. Bailaban como si escucharan *pop* u otra música popular urbana –no zapatean ni observan ninguna pauta del baile en un fandango. Registrando videos en sus dispositivos domésticos, y sobre todo, bebiendo cerveza y otros licores, comían y conversaban. A medida que pasan las horas el ambiente se vuelve más eufórico y aumenta la ebriedad ([Audio 61](#))

En 2013 Radio Educación retransmitió en vivo una sección del festival en enlace con otras radiodifusoras estatales. Sobre el escenario los animadores o “conductores” anuncian a los grupos o solistas que participan. Suelen ser personas con experiencia en comunicación y algún conocimiento del género, y a veces ataviados de “típicos jarochos”. En esta edición participaron diariamente alrededor de 20 grupos diferentes, cifra mermada el último día por la lluvia. En crónicas de décadas anteriores se ha afirmado que mayormente los grupos llegaban desde poblaciones de Veracruz y de la Ciudad de México, aunque también participaban algunos tlacotalpeños (Jiménez de Báez, Nava, Cuéllar, Molina, Ortiz y Alcocer, 1994). En el caso observado los grupos tlacotalpeños fueron una minoría y destacaron los procedentes de la mitad sur del estado de Veracruz –Alvarado, Chinameca, Acayucan, San Juan Evangelista, Rodríguez Clara o Playa Vicente, Otatitlán, Cosoleacaque, Minatitlán o Santiago Tuxtla. Pero también tocaron agrupaciones oriundas de ciudades de otras regiones como Xalapa, Córdoba, Orizaba o Misantla. Así mismo hubo participación de músicos procedentes del llamado “Sotavento no veracruzano”, es decir, de Tuxtepec ([Audio 62](#)) –Estado de Oaxaca– y de Huimanguillo ([Audio 63](#)) –Estado de Tabasco. Sin embargo no fue sobresaliente la presencia de grupos del Distrito Federal y sí destacaron las representaciones de otros estados de la república: Yautepec o Cuernavaca, Morelos; Huamantla, Tlaxcala; o de la ciudad de Puebla.

La edad media de los intérpretes que participaron no superó los 30 años, eso sí, contando con una varianza media. La constatación de una población joven de músicos que forma la mayoría no implica que no hubiera personas de edad avanzada en alguna de las agrupaciones, pero fue algo excepcional en 2013 ([Audio 64](#)). De hecho desde aproximadamente el año 2000 se ha denunciado en diversos foros “la salida de los grupos campesinos de edad avanzada del Encuentro” (Palafox Méndez y Castro García, 2009), considerado ésto una consecuencia de la forma de gestión del evento. Desde la década de los años 90 se ha destacado de este festival la participación de mujeres, locales y fuereñas, cantando y tocando (Jiménez de Báez, Nava, Cuéllar, Molina, Ortiz y Alcocer, 1994). Sin embargo en la edición analizada fueron todavía una minoría en comparación con sus compañeros masculinos y menos presentes aún como instrumentistas ya que frecuentemente el papel desempeñado sobre el escenario es el de bailadora solista en una pequeña tarima colocada en primer plano.

Los grupos que participaron fueron en su mayoría agrupaciones poco conocidas y muchas carentes de estabilidad. Cada participante ejecuta 2 o 3 piezas pero la intervención total nunca debe superar los 15 minutos, y por tanto los sones se extienden durante no más de 4 o 6 minutos. Aunque los presentadores ponen interés para que el evento fluya, narrando historias o declamando décimas, finalmente resultan tediosos los cambios constantes en la sonorización y la repetición de sones. De hecho se ejecutaron por parte del total de los grupos un conjunto aproximado de 13 sones pertenecientes al repertorio tradicional. Se trata de los más tocados, tanto en festivales como en los fandangos – Bamba, Pájaro Cú, Toro Zacamandú, Siquisirí, Morena, Guacamaya, Colás, Buscapié, Cascabel, Butaquito, Ahualulco, Balajú y Aguanieve con fuga de Zapateado. Hubo hasta 4 interpretaciones del mismo en un solo día en el caso de los 6 primeros –con menos frecuencia los siguientes. Únicas interpretaciones pudieron escucharse de otras piezas, de dominio público pero menos conocidas. Entre ellas la Candela, la Manta, el Celoso, o la Vieja, pero también el Fandanguito, las Poblanas o la Llorona.

Otro gran grupo en el repertorio de piezas que se escucharon en este festival lo forman los sones de nueva composición. Algunos grupos tienen la pretensión de apegarse a “la tradición”, pero otros así mismo practican la fusión, la creación y la innovación y todos se dan cita en el mismo escenario. Los grupos que se aventuran en la composición suelen interpretar sus nuevas propuestas incluidas en trabajos discográficos, la mayoría de las veces de producción casera o semi profesional y promocionados en otros foros de la fiesta. Y es que esta función de presentación de novedades comerciales –de distintos productos culturales– es una de las cumplidas de forma destacada por este macro-festival.

V. Rituales y otras celebraciones

Siguiendo las pautas generales de los festivales, la mayoría de las agrupaciones contaron con una organología basada en la guitarra de son o requinto jarocho y una variedad más o menos amplia de jaranas buscando la participación de distintos tamaños y voces. Aproximadamente la mitad incorporaron también una guitarra grande o leona para los registros bajos, conjunto al que se suman frecuentemente instrumentos de percusión como la tarima individual, la quijada, el pandero, el marimbol o el cajón peruano. El uso de otros instrumentos melódicos de cuerda, como el violín o el arpa, fue esporádico –un 10% de los grupos usó cada uno de ellos. Con la misma frecuencia que estos cordófonos aparecen instrumentos poco frecuentes en el ejercicio del son, como la harmónica –a pesar de que se usó en otras décadas–, el contrabajo, el bajo eléctrico, el chelo o incluso la flauta travesa o travesera. También de forma muy excepcional algunos grupos integraron percusiones de distintos países africanos, como *djembes* senegaleses o *darbucas* magrebíes.

Entre los grupos que participan en el Encuentro se intercalan decimistas y repentistas. La presencia de la poesía declamada es muy destacada en este festival, se recitan numerosas décimas, tanto por parte de los conductores del evento como por miembros de los grupos que participan. Lo habitual es que los músicos reciten una sola décima precediendo a un son, en menor medida son estrofas de autoría propia. Pero también se intercalan entre los grupos musicales decimistas que se suben al escenario, casi todos hombres pero también alguna mujer, procedentes de distintos lugares del estado de Veracruz y especialmente tlacotalpeños. Entre todos los que lo hicieron en 2013 destacó Evelin Acosta, porque además de ser una chica joven, fue la única que improvisó en este caso usando un “pie forzado” y además cantando las décimas. La mayoría de decimistas las declaman “sabidas” o de memoria, sean éstas de composición propia o de la tradición oral, y en menos ocasiones son leídas. Abundan las de temática jocosa o lasciva aunque también las hay descriptivas o de exaltación geográfica y paisajística de la región o la cultura; y son las menos las que abordan temáticas de crítica social.

Otro de los hitos relevantes del Encuentro de Jaraneros es la entrega de reconocimientos a personas de trayectoria en el mundo del son y del fandango. Esta función de reconocimiento social, que se extiende también a las autoridades públicas, ha sido señalada como una de las principales funciones que cumplen los festivales en la actualidad. En 2013 fueron concedidas la Medalla Guillermo Cházaro Lagos al escritor, decimista y promotor Samuel Aguilera; la Medalla Andrés Vega Delfin¹⁷⁵ a Pablo Campechano

¹⁷⁵ En el 2007 el Gobierno del Estado de Veracruz creó la medalla Andrés Vega Delfin, el principal reconocimiento del gobierno estatal a músicos tradicionales de la región. Anualmente se entrega en el marco de las fiestas de la Candelaria de Tlacotalpan.

Gorgorio, músico y maestro de Santiago Tuxtla; y la Medalla Rodrigo Gutiérrez Castellanos a Emilio Promotor Espejo. Estos reconocimientos, otorgados en la sesión de inauguración del evento, fueron firmados y avalados por el gobernador del estado ya que es dicha entidad política la que las concede. Son excepcionales las críticas sobre el escenario durante la entrega de premios, pero este año las hubo a las autoridades en forma de una breve reflexión de uno de los homenajeados acerca de “la comercialización y prostitución de la tradición”.

Cuando el Encuentro de Jaraneros empezó desbordarse y las luchas por el control del evento llegaron a ser explícitas, se abrieron otros espacios y escenarios. Parece que en años anteriores en la Plaza de San Miguelito se organizó un Encuentro alternativo y se hicieron otros fandangos con los grupos que no cupieron en Doña Marta (Delgado Calderón, 2010d:44). En el Parque Zaragoza, en el denominado Foro Guillermo Cházaro Lagos junto a la Iglesia de San Cristóbal, se lleva a cabo actualmente otro Encuentro dedicado a versadores y decimistas pero donde participan muchos grupos musicales, incluso que previamente lo han hecho en el de la Plaza de Doña Marta. En 2013 se celebró la X edición del Festival de Jaraneros, Decimeros e Improvisadores Orales, organizado por una familia de decimeros y bailadoras muy conocidos en la población.

Aunque comparte muchas dinámicas con el anteriormente descrito, como los días y horarios ya que se suceden de forma simultánea, en este caso el escenario es de menores proporciones –6mx4m aproximadamente–, una pequeña carpa lo cubre y no tiene móviles superiores, sino solamente 2 calles de luz laterales con focos pares. Hay dispuestas aproximadamente 50 sillas frente al estrado y aunque en principio no había tarima, más tarde se colocó una de aproximadamente 2mx1.5m en la esquina izquierda del escenario donde de forma esporádica se subieron algunos bailadores. La audiencia no superó el número de asientos sino que rondó las 40 personas, casi todas de edad madura y con mayoría del género femenino. No hubo ninguna actividad comercial directamente relacionada con este evento, más allá de la zona de puestos de la feria. Aunque aparece en el programa oficial, su menor tamaño, público reducido y la ubicación lateral que ocupa, lo hace una actividad secundaria dentro de las actividades relacionadas con el “son jarocho tradicional”.

En el Festival de Jaraneros, Decimeros e Improvisadores Orales el formato es más flexible con respecto a la duración de las participaciones de los grupos. Esto ocasiona que se retrase la conclusión del evento unas 2 o 3 horas sobre lo programado. Por eso aunque la duración de las sesiones diarias supera las 5 horas, el número de grupos que participan es menor y en 2013 rondó los 10. En 2013 la lluvia no detuvo la actividad en este pequeño

foro. Al contar con una carpa que protegía a los músicos, los organizadores decidieron voltear los micrófonos y los altavoces para que el público quedara resguardado en los soportales que habían quedado a la espalda de los músicos el resto de los días. La familia que organiza este evento se encargó de dar café, chocolate y pambazos a los músicos al término de su participación y en general el evento tiene un carácter más familiar y cercano. Para terminar es pertinente nombrar otros espacios alternativos al Encuentro de Jaraneros: A un costado del templo de la Virgen de la Candelaria se lleva a cabo el Encuentro Infantil de Son Jarocho. También tiene lugar anualmente el itinerante Foro de la Décima Irreverente (Delgado Calderón, 2010d), que no aparece en el Programa Oficial y que tiene pretensiones de clandestinidad aunque es ampliamente conocido y anunciado por sus organizadores desde diversas plataformas.

Con motivo del aniversario de los 25 años del Encuentro de Jaraneros en 2003 se celebró, gracias al Programa de Desarrollo Cultural del Sotavento, el “Foro Balance y Perspectivas del Encuentro Nacional de Jaraneros y Decimistas de Tlacotalpan”. El objetivo fue reunir a investigadores, promotores y soneros para el intercambio de ideas y propuestas relacionadas con el evento. Posteriormente, cuando el festival cumplió 30 años, se realizó un documental con enfoque histórico-crítico evaluando la situación del Encuentro, citado en diversas ocasiones en esta investigación. Como ya se ha afirmado más arriba, este evento es paradigma y a su vez seno de fuertes conflictos.

A pesar de que desde días antes se anuncian las fiestas dedicadas a la Virgen de la Candelaria en Tlacotalpan por las radios veracruzanas, no se menciona nunca al Encuentro de Jaraneros, igual que tampoco aparece en las vallas publicitarias de enormes dimensiones que divulgan la fiesta en las principales carreteras del estado. Estas situaciones son reflejo de la condición de marginalidad con la que es tratado el Encuentro por parte de las instancias gestoras del conjunto de las fiestas. Los organizadores del Encuentro son fuertemente criticados por otros colectivos soneros por haber dejado en manos de las autoridades la organización del evento. Pero a su vez los organizadores se quejan de las autoridades porque retrasan demasiado los recursos prometidos, destinados entre otras cosas a rentar los espacios que alojarán a los músicos. Los miembros del comité organizador son derivados desde la Secretaría de Turismo al IVEC, y luego a la inversa, ante la negativa de las instituciones de asumir los gastos. Según ellos, las autoridades no valoran el Encuentro mientras que gastan grandes cantidades del presupuesto en contratar a artistas de convocatoria masiva para los escenarios de mayor tamaño. La cuestión del alojamiento de los músicos, que en 2013 se resolvió con tiendas de campaña, es una de las críticas más duras que enfrenta la organización del evento y que influye decisivamente en la ausencia de participación de grupos de otras edades y procedencias.

El fandango característico de la región había perdido cierta vigencia y resurgió en la fiesta de la Virgen de la Candelaria, relacionado con el Encuentro de Jaraneros. Se canta y se baila hasta el amanecer durante el triduo de la fiesta y en él participan libremente músicos, cantadores y parejas de bailadores. Según crónicas de la década de los años 90, al igual que el Encuentro, es un espacio que convoca principalmente a gente de otras partes del Estado de Veracruz y del DF y que tenía lugar en el Parque Zaragoza (Jiménez de Báez, Nava, Cuéllar, Molina, Ortiz y Alcocer, 1994:12). Sin embargo en 2013 se celebraron 3 fandangos simultáneos en 3 lugares diferentes de la ciudad: uno en la Plaza de Doña Marta al término del Encuentro y por tanto el que más tarde inició; otro en la Plaza de San Miguelito que otros años ha sido amplificado con micrófonos; y otro en el exterior del Foro Cultural Luz de Noche.

Esta situación, junto a otras que han aparecido en estas páginas, da cuenta de las luchas de poder y los conflictos que tienen lugar entre los colectivos y personas que participan en la organización de esta fiesta. En primer lugar entre los actores civiles y las instituciones públicas, especialmente las dedicadas a la gestión cultural del Estado de Veracruz. Pero también entre los propios colectivos de músicos y promotores culturales de la región, que buscan mantener posiciones de poder en la gestión de la fiesta o bien hacerse visibles y crear otros espacios donde poder participar y dirigir según otras directrices. Se han puesto en marcha distintas iniciativas encaminadas a recuperar o tomar el control por parte de otros colectivos culturales de la población en la fiesta de la Candelaria. Una de ellas fue el aliento en 2014 para que los jaraneros estuvieran presentes en la salida de la Virgen en su procesión por el río. En 2015 se celebraron lo que se llamaron “Fandangos temáticos”, realizado uno por día en distintos puntos de la ciudad y con invitados especiales para dirigirlos procedentes de las distintas regiones del Sur de Veracruz.

A continuación se ofrecen descripciones de los fandangos celebrados durante el triduo principal en el Foro Cultural Luz de Noche en 2013. En este espacio según algunos participantes “se refugió el fandango” desde mediados de la década del 2000 tras haber intentado llevar a cabo una primera alternativa al celebrado en el marco del Encuentro en la Plaza de San Miguelito. El grupo de individuos que lo realizó, liderado por músicos reconocidos, fue desplazado por personas afines a la organización del Encuentro. Así mismo, el fandango del Foro Cultural Luz de Noche, es denominado coloquialmente por otros actores como el “fandango VIP” ya que a él acuden músicos renombrados. Se encargan de la dirección o “conducción” del fandango, y de hecho aparecen anunciados en el programa del Foro. Sin embargo el acceso no está restringido, de hecho las 3 tarimas se colocan en la calle frente a la puerta de la casa que acoge todas las actividades del Hostal Cultural Luz de Noche.

V. Rituales y otras celebraciones

Los días previos al triduo el lugar permaneció cerrado al público y su personal concentrado en los preparativos para acoger los 3 o 4 días consecutivos en los que se celebró fandango, aunque no se decoró el espacio de ninguna forma específica. Las habitaciones del pequeño hotel estos días hospedaban a músicos y se ofrecía servicio de restaurante y cafetería. En la noche vendieron cerveza a todas las personas que se congregan en las inmediaciones en la calle. Tan solo una señora de la localidad se acercó a ofrecer café, agua de jamaica y tortas.

Los músicos se distribuyeron alrededor de los 4 lados de la superficie que formaban las 3 tarimas, colocadas una junto a otra. No hay espacio cerca para los bancos, únicos asientos disponibles, que se colocan más atrás. Alrededor de los músicos, y a distintas distancias, se distribuían personas de pie que no tocan, bailan o cantan. La gente se agolpaba hasta la puerta del centro cultural, que a su vez estaba repleto también. El primer día se contabilizaron 150 asistentes, es decir, personas que no estaban tocando ni bailando. Ya se ha explicado en páginas anteriores que en este tipo de fiestas los roles pueden y de hecho se alternan, periodos en que músicos y bailarines descansan y observan y son relevados por otros. Con esa cantidad de personas el ambiente era agradable, casi todos se conocían entre ellos. Sobre todo a partir de las 3 de la mañana ya se podían aproximar a la tarima sin dificultad, para observar, escuchar o participar. Los soportales del Hostal Luz de Noche no eran ocupados por completo, se podía caminar fácilmente e incluso tomar asiento en los bancos en los laterales de la tarima.

Sin embargo al día siguiente la cifra de asistentes aumentó el doble, llegando a contabilizarse 400 personas en el momento de máxima asistencia. La edad media de los asistentes ambos días osciló entre los 30 y 40 años y no hubo un género representado más que otro. La gran cantidad de gente que asistió hacía imposible que todos se conocieran, se formaban pequeños grupos de amigos, y en el caminar hacia el lugar donde se pedía la bebida, se producían encuentros de conocidos y amigos. A lo largo de las noches se van haciendo nuevas amistades, encontrando afinidades o conversando acerca de las ocupaciones o lugares de residencia. Se intercambian datos de contacto y se evocan lugares lejanos que se extrañan, al mismo tiempo que se evita a personas con las que no se desea el encuentro. Coqueteos y relaciones comenzadas anteriormente se definirán a lo largo del fandango, las parejas que cuajan “desaparecerán” y las que no, permanecerán cerca de la tarima.

El número de músicos creció a medida que se sucedieron los días principales de la fiesta, desde 40 en máximo auge –aproximadamente a la 01.00h–, a los 100 intérpretes el tercer día. Pero siempre fueron mayoritariamente de 30 a 35 años formando un conjunto

bastante homogéneo y de sensible superioridad masculina. Estuvieron presentes músicos de Tlacotalpan y de localidades cercanas, pero también llegaron de otras regiones, del Istmo o de los Tuxtlas. Así mismo hubo bastantes personas de ciudades donde radican jaraneros como el Distrito Federal o Xalapa, aunque también de Puebla. Y por último hubo así mismo músicos de EEUU, residentes o no en México. La indumentaria generalizada fue más actual y moderna que en otros fandangos de la región: lo más frecuente entre los hombres fueron pantalones de mezclilla, camisas y zapatillas de deporte, algunos con sombrero. También entre las mujeres la vestimenta fue más actual, aunque a éstas se suman las vestidas de “fandangueras” –descrito en el capítulo IV.

Tan solo una cuarta parte aproximadamente de los músicos que participaron lo hicieron también “echando versos”. Entre este grupo destacaron de nuevo de forma muy clara los hombres y cuando lo hicieron mujeres el volumen de sus voces fue muy inferior, salvo excepciones notables, lo que provocaba que se escucharan con dificultad. Las contestaciones a los que pregonaban las hacía alguien cercano físicamente al primero ya que era difícil entender los versos desde lados opuestos de la tarima debido a la gran cantidad de músicos y bailadoras ([Audio 65](#)). No se recitaron décimas ni otras estrofas, los versos se cantaron en los sones en forma de coplas, quintillas, sextillas o décimas. Es complicado distinguir entre tanta gente los versos “sabidos” de los “improvisados” y aunque es muy probable que se dieran estos últimos, es seguro que fueron en muy pocos casos.

Aunque la “conducción” del fandango teóricamente caía sobre miembros de los grupos Estanzuela y Mono Blanco, después de su arranque esto cambió. Entraron al pie de la tarima otros músicos, aunque la mayoría forman parte así mismo de otros grupos conocidos. Los instrumentos más frecuentes fueron jaranas, pero también requintos y leonas. Así mismo hubo un marimbol, un violín, quijadas, un pandero, un cajón, y presente de forma esporádica una flauta travesera o travesa. En general se tocaron 3 sones de mujeres por cada uno de pareja, debido en parte a que hubo muchas más bailadoras que bailadores. Los sones se alargaron rozando la media hora de interpretación en varias ocasiones, algo común sobre todo cuando hay tantos participantes. Además de los sones más populares, enumerados en este capítulo en diversas ocasiones, se intercalaron otros menos conocidos como el Cupido por ejemplo. Se vivieron momentos álgidos alrededor de sones muy enérgicos, como con el Toro Zacamandú ([Audio 66](#)), interpretado en la madrugada cuando ya se han suavizado los ánimos gracias al alcohol y la música, cuando se viven momentos de intensa sincronía entre los músicos que tocan con los ojos cerrados y sudan profusamente debido a la gran demanda física que exige su participación.

V. Rituales y otras celebraciones

Los bailarines como los cantadores, que coinciden en su mayoría con los músicos, fueron menores en número, la mitad o menos. La mayoría tenía alrededor de 30 años pero en este grupo sobresalían las mujeres. Las bailarinas llevaban falda en su mayoría y zapatos de baile, aunque también se subieron a la tarima chicas con pantalones. En general lucían menos complementos que otras veces, menos blusas tejidas o bordadas y refajos. Los hombres que bailaron se suben con botines de baile o zapatos de suela gruesa, la mayoría viste playeras o camisetas y pantalones de mezclilla. La tarima “está muy peleada”, sobre todo en los sones de pareja, en los que tan solo permanecían los mismos bailarines durante un verso, y por tanto se remudaban muy rápido. En los sones de “montón” bailan hasta 4 parejas de mujeres al mismo tiempo y duran más tiempo en la tarima. En general en estos sones los estilos de las bailarinas son más homogéneos, repitiendo los pasos básicos y redoblando al unísono casi exclusivamente en los estribillos. Sin embargo en los sones de pareja se ejecutaron mayor diversidad de zapateados y contratiempos y en general se bailan de forma más libre y compleja. En los momentos en los que había más gente era frecuente escuchar quejas de bailarinas debido a que “no se puede fandanguear bien”, es decir, que no se puede bailar de forma fluida porque es difícil incluso acercarse a la tarima y “bajan” a las parejas muy rápido. Los bailarines tuvieron que esperar casi al amanecer para poder exhibirse.

A las 5.30h de la mañana el primer día de fandango, que inició a las 9 de la noche aproximadamente, el número de músicos había descendido a la mitad. Continuó hasta que llegó el día, a pesar de la lluvia intermitente, alcanzando de una forma lánguida al amanecer. Sin embargo el segundo día de fandango se alargó hasta el mediodía del próximo día. Hasta bien entrada la madrugada, después de las 03.00h, no se podía siquiera alcanzar la tarima debido a la gran cantidad de gente que se extendía por toda la calle. Aunque a partir de esa hora la muchedumbre comenzó a descender en número, no llegó a vaciarse hasta casi las 2 de la tarde del día siguiente.

A las 5 de la madrugada de este segundo día “se le llevan las mañanitas” a la Virgen, un acto corto y en el que solo participó una parte de los músicos que estaban en los fandangos. Los jaraneros marcharon hacia el santuario de forma tranquila, entraron en el templo descubriéndose la cabeza, poniendo sus sombreros en el mástil de las jaranas y dejando sus latas de cerveza en la puerta. Incluso hubo músicos que no entraron a la iglesia “por convicción” y falta de fe, aunque los que sí lo hicieron llenaron los pasillos laterales del templo. Los versadores le cantaron a la Virgen aunque era difícil apreciar sus versos incluso estando frente al altar mayor. Solo tocaron y cantaron hombres, algunas chicas estaban presentes: llevan incienso prendido y se cubrieron la cabeza con un chal en señal de respeto. La gente que estaba sentada en el templo, que no era mucha, aplaudió la

intervención de los jaraneros que a los 10 minutos aproximadamente de haber entrado salieron del templo ordenadamente mientras seguían tocando. El fandango no se había parado durante “las mañanitas”, sino que otras personas habían aprovechado la partida de muchos para poder tocar y bailar.

Luz de Noche ya había cerrado a estas horas su barra de cervezas y todos sus trabajadores estaban limpiando y recogiendo, pero el fandango no cesó. Conseguir bebida a estas horas, en las que las tiendas aún no estaban abiertas, se convierte en algo difícil. Ya había amanecido, un día hermoso con momentos musicales excepcionales a la luz del día. En la música se percibía que los ánimos eran diferentes y el cansancio hacía que los sonos fueran más cadenciosos aunque no faltos de energía. De hecho los músicos presentes aún estaban “muy prendidos” y ahora es más sencilla la comunicación entre ellos, existe gran complicidad y utilizan todo su cuerpo para tocar, no solo sus manos.

A las 10 de la mañana empezó un partido de béisbol entre jaraneros que en 2013 fue su primera edición, aunque tenía pretensiones de convertirse en una tradición. Otro grupo resistente de personas va en busca de alimentos para después acudir a la cita deportiva, algo que tampoco es fácil a esas horas en las que hay todavía pocos lugares abiertos y los que dan servicio, están repletos. Al mismo tiempo en el malecón, ahora desolado, pueden verse imágenes singulares de los restos de la fiesta de los toros. Alguno de los taberneros de las terrazas permanentes continuaba trabajando, vistiendo camiseta de tirantas blancas que apenas cubría su gran barriga de piel prieta, mientras el suelo estaba manchado de charcos de sangre oscura derramada por un toro el día anterior.

Como consecuencia de las fuertes contradicciones que se viven en la fiesta de la Virgen de la Candelaria en Tlacotalpan, se han abierto otros espacios de conmemoración en otras localidades que cuentan con numerosos jaraneros. Es el caso de Acayucan, donde se realiza un fandango en honor a la Virgen el 2 de febrero. Con él se persigue la generación de espacios de convivencia y colaboración al interior de la población, así como acompañar las devociones locales y no contribuir a las fuertes dinámicas de comercialización acaecidas en Tlacotalpan.

❖ Las fiestas del Señor de Otatitlán

*Qué quieres que te traiga
del Santuario
Una rosa encarnada
y escapularios.*

En Otatitlán se encuentra el santuario del Cristo Negro, imagen que goza de fuerte devoción en la macro región Costa Sur del Golfo de México. Así como en el caso anterior, no es el patrón oficial del pueblo, cargo que ostenta San Andrés. Sin embargo la importancia de su fiesta mayor es equiparable a la de unas patronales, con la peculiaridad de que su santuario es el destino de una de las mayores peregrinaciones de la zona. La descripción de la fiesta de mayo del Cristo Negro sirve para ilustrar un proceso de reintroducción de la música de jaranas en una población en la que había desaparecido, tras haber formado parte de su celebración como un elemento central. Tras más de 15 años de trabajo con este objetivo, hasta ahora ha sido imposible recuperar los antiguos espacios del son y el fandango en la localidad. Sin embargo a partir del modelo de los Encuentros de Jaraneros, que integran al fandango de forma esencial, se reintrodujo la música de jaranas en la celebración. En los últimos años el evento ha evolucionado por distintos motivos al arquetipo de festival tal y como fue definido en el capítulo anterior.

Otatitlán es un pueblo ribereño situado a orillas del río Papaloapan, en su Cuenca media. Según el último censo de INEGI de 2010 Otatitlán tenía 5459 habitantes aunque se estima que la población es superior¹⁷⁶. Actualmente cuenta con 3 escuelas primarias y una escuela secundaria con preparatoria, 2 jardines de niños. Su economía se basa en un 90% en la agricultura y la ganadería cosechándose sobre todo caña de azúcar para dos ingenios. Se produce también plátano macho y Roatán, arroz y sorgo. El maíz y frijol negro es para consumo municipal. También se cultiva chile jalapeño y mango (Barrera Aguilar, s/f).

¹⁷⁶ Otatitlán pertenecía a la provincia de Tuxtepec y formaba parte de los pueblos de la zona donde los *pochtecas* tenían su asiento (Velasco Toro, 1997:125). Al consumarse la conquista de México por los españoles el cacicazgo de la Hoya, compuesto por 12 pueblos del alto y bajo Papaloapan, fueron dados a encomienda por la Corona a Bernal Díaz del Castillo. En 1600 se delimitó la superficie de cada municipio, dotando a Otatitlán de pocas hectáreas por ser pueblo de mercaderes que no necesitaban terrenos. Posteriormente se fueron asentando familias de españoles que se dedicaron a la ganadería y a la agricultura. Otatitlán fue otro importante puerto de embarque y de intercambio mercantil. Tenía gran tradición como plaza mercante de transbordo de mercancías que llegaban por agua desde Veracruz, Tlacotalpan y Cosamaloapan y que allí se cargaban en mulas hacia la Sierra de Oaxaca. Procedentes de regiones zapotecas, mazatecas, chinantecas, cuiteca y mixteca se embarcaban también vainilla, grana, cacao, algodón, hilos... (Velasco Toro, 2003:121-122). No existen datos de su participación en la Guerra de la Independencia, aunque en el municipio se libraron batallas entre revolucionarios y federales en 1910. A raíz de la Constitución de 1917 Otatitlán fue declarado municipio libre (Barrera Aguilar, s/f).

Otatitlán –“lugar entre otates”– fue santuario de las creencias mexicas, popolucas, mazatecas y posteriormente católicas. Los mercaderes *pochtecas*, una subetnia de los mexicas denominados mercaderes viajeros, adoraban al dios Yacatecutli. También llamado Señor de la Nariz o el dios de los viajeros, tenía un santuario en Otatitlán donde era representado con la tez negra. Era el dios de los *tamemes*, los trabajadores de los mercaderes, cargadores nativos y que con los conquistadores españoles fueron sustituidos por bestias. Otatitlán era antes de la conquista, así como lugar de asiento y parada de mercaderes, un pueblo fronterizo entre la cultura nahua y maya. Frontera con territorios hostiles, se realizaban prácticas religiosas buscando éxito en expediciones. Al caer bajo el yugo de la dominación española sufrió la edición de un nombre cristiano y se le colocó bajo la advocación de San Andrés (Aguirre Beltrán, 1992:159-162). Se ha extendido la idea de que se produjo una trasposición de la deidad mesoamericana Yacatecutli en la representación cristiana de Jesús Crucificado, conseguida a través de la creación de un mito por parte de los evangelizadores cristianos para conseguir la conversión de los pobladores de este asentamiento.

Sin embargo autores como Velasco Toro (1997a:134-144) argumentan que los fenómenos sincréticos no son meras formas de reinterpretación mecánica. Según este autor la reelaboración de las visiones del mundo y de la vida prehispánica, europea y africana dio como resultado la interacción de relaciones sociales y culturales. En ellas a la solución sincrética le siguió la reinterpretación simbólica, alcanzando una síntesis en constante reelaboración. Velasco Toro propone la hipótesis de que al implantarse el culto al Cristo Crucificado se produjo en torno a él, más que la fusión de una deidad con otra, una fusión de atributos de las deidades y cosmovisiones que correspondían al orden del origen: sol, lluvia, fertilidad, agricultura, abundancia de alimentos y salud, protección y seguridad. Más allá del proceso de sincretismo producido alrededor de este culto, es un hecho que Otatitlán era ya un santuario importante en la segunda mitad del siglo XVIII, habitado por indios pero con mayoría de mulatos y españoles (Velasco Toro, 1997a:147). Esta congregación de indígenas y mulatos es lo que justifica para algunos autores (Delgado Calderón, 2010b:15-20) el considerar las fiestas del Señor de Otatitlán como uno de los contextos donde comenzó “la cultura jarocho”.

Existen al menos 3 versiones que narran la aparición de la imagen del Cristo Negro. La primera leyenda fue recogida en 1746 por Joseph de Villaseñor y cuenta la historia de un indio que consiguió un trozo de cedro para tallar en él una imagen de la Virgen. Llegaron a su casa 2 escultores a los que hizo el encargo pero, al volver al día siguiente al lugar donde los alojó, halló el prodigio de la efigie de Cristo. Los escultores desaparecieron dejando la paga intacta, por lo que el indio consideró que se trataba de ángeles (Aguirre Beltrán,

1992:159-162; Velasco Toro, 1997a:127-128). Darío de Portugal recogió en una hoja impresa en 1951 una segunda versión, en la que narra que la imagen del Cristo se le apareció a Fray Antonio Ross en el año 1543 en el pueblo de Putlancingo. En 1660 la población de este lugar se vio afectada por una epidemia que provocó su traslado, junto con su imagen, por el río Papaloapan hasta el municipio de Otatitlán (Velasco Toro, 1997a:128).

Junto a los 2 anteriores convive otro relato, recogido por Huerta Beltrán con mucho detalle, que después será repetido en otras fuentes. Aunque se menciona que la información proviene del Archivo de Indias –Sevilla– el autor no proporciona referencias de los acervos documentales y concurre en incongruencias cronológicas (Velasco Toro, 1997a:129). Comienza la narración con la partida del Duque de O'Donoju de parte de Felipe II a la capital inglesa para entrevistarse con el escultor Juan Dornier y contratarle la construcción de 3 esculturas de Cristo crucificado en 1595. Las 3 imágenes de yeso y madera llegaron a Veracruz después de 80 días de travesía atlántica. Una de las cajas que contenía una de las imágenes fue llevada a Chalma, en el estado de México. Las 2 restantes salieron hacia Alvarado y de allí a Tlacotalpan. Un cajón fue conducido río arriba hasta la sierra de Tuxtepec y pasando la desembocadura del río Tonto, lo remontaron hasta llegar a Putlancingo, población elegida para acoger a la imagen. La tercera imagen salió rumbo a Guatemala, quedándose en Esquipulas¹⁷⁷. La segunda imagen quedó en Putlancingo¹⁷⁸

¹⁷⁷ Carlos Navarrete Cáceres ha estudiado en varios trabajos la devoción al Cristo Negro de Esquipulas. Para profundizar sobre ella se puede consultar su obra más reciente (2013) *En la diáspora de una devoción. Acercamientos al estudio del Cristo Negro de Esquipulas*.

¹⁷⁸ Es escasa la información acerca de las causas del traslado desde la población de Puctlancingo a Otatitlán. A pesar de que se argumentan pestes y continuas inundaciones que evidencian que en la segunda mitad del siglo XVI los chinantecos y mazatecos de las tierras bajas disminuyeron en un 90% (Velasco Toro, 1997:145), hay autores que afirman que existen datos históricos que ratifican que el vínculo entre Puctlancingo y Otatitlán era muy fuerte y que el traslado de la imagen se planeó en el siglo XVII para contrarrestar el poder de la población de Chacaltianguis cuando ésta fue erigida como beneficiada de la región. La política de congregación en la Nueva España consistió en concentrar en una sola aldea a los pueblos indios asentados de acuerdo a un patrón disperso y formaban barrios que pertenecían a una cabecera. En Puctlancingo, pueblo mazateco, se vivió la oposición a ser congregado en Cacahuaxochitla junto con San Juan Bautista Chacaltianguis y Tlacojalpan –popolucas aunque hablantes de náhuatl- y San Andrés de Otatitlán, cuyos habitantes eran mexicas. Los de Puctlancingo pidieron ser trasladados a Soyaltepec, de la jurisdicción de Teutila y perteneciente a Oaxaca, pueblo con el que existía una filiación étnica. Sin embargo las pocas familias que estaban ubicadas en el paraje de Otlapa, perteneciente a

hasta 1597, año en el que aconteció una epidemia que fue interpretada como la insatisfacción de la imagen por permanecer en aquel lugar. Así que le construyeron una balsa y dejaron que la fuerza de la corriente la llevara hasta que se varó en un árbol de tamarindo frente a la población de Otatitlán. Los habitantes del lugar impulsaron la balsa para que siguiera su camino pero se obró el milagro de girarse en contra de la corriente y se instaló en el mismo sitio. Se repitió la operación 2 veces más con idéntico resultado y tal suceso se interpretó como el deseo de la imagen por permanecer en aquel poblado (Huerta Beltrán, s/f:1-16).

La leyenda del Cristo navegante fue introducida a finales del siglo XVII o principios del XVIII y no existen evidencias documentales del relato anteriores al siglo XIX (García Hernández, s/fa: 9). La narración de Alfredo Huerta Beltrán termina con datos acerca de la construcción del edificio que acoge el culto a esta imagen. Según este autor, el mismo año de la llegada del Cristo a Otatitlán se comenzaron las labores de construcción del templo, terminándose el camarín en 1598. Ese fue el primer año en el que hubo feria, a la que asistieron 1000 almas que llevaron limosnas que a su vez fueron enviadas a Felipe II y este en respuesta proporcionó los medios para terminar el templo en 1605. Sin embargo este primer templo fue completamente destruido en sus cubiertas por un huracán en el año 1806. Las obras de reconstrucción fueron inauguradas en 1876. Posteriormente se construyó la fachada y la torre del reloj público.

Otro hito importante para comprender las actividades de culto del Cristo Negro de Otatitlán es el suceso de la lucha entre el clero político y la Revolución, que tuvo como resultado la decapitación de la imagen (Aguirre Beltrán, 1992:159-162, Velasco Toro, 1997a:150-151; Vargas Montero, 2009:241-246). El acto sacrílego en cuestión tuvo lugar durante el cierre de cultos con motivo del cisma religioso de la Guerra Cristera y los conflictos religiosos y políticos en tiempos del gobernador Tejada. Como los lugareños se negaban a dejar los servicios religiosos practicados a la imagen, el 8 de septiembre de 1931 la escultura fue robada supuestamente por miembros del gobierno. La desclavaron y arrastraron con el objeto de quemarla. Pero la escultura resistió el fuego, entonces la decapitaron con un serrote y la cabeza permaneció desaparecida durante 14 años. En

Tuxtepec, fueron congregadas en Otatitlán junto con la efigie de Cristo veneraban (Velasco Toro, 2003:69-81). Velasco Toro (1997b) explica así el origen al santuario en el que hoy se le rinde culto.

sustitución se le diseñó un nuevo rostro¹⁷⁹, aunque finalmente la cabeza original fue localizada en unos almacenes de Xalapa (García Hernández, s/f:8).

Un santuario es un templo donde se venera una imagen o reliquia especialmente milagrosa y un centro devocional que supera los límites locales. Las 2 fechas más importantes para el santuario de Otatitlán son el 3 de mayo y el 14 de septiembre. El 3 de mayo –día de la Santa Cruz– es el día consagrado al Señor de Otatitlán. Es una celebración que comprende eventos paralelos: la fiesta religiosa y la feria comercial que implica no solo movimiento mercantil, sino diversiones teatrales, bailes o carreras de caballo (Velasco Toro, 1997a:121). Entre el 29 de abril y el 5 de mayo aproximadamente llegan multitud de peregrinos y visitantes. Las peregrinaciones provienen del oriente del santuario, concretamente de las zonas de los Tuxtlas pero también de la Sierra de Santa Marta e Istmo. Todas están organizadas en conjunto y reconocen a un líder de líderes, por ello reciben el nombre de peregrinaciones corporadas. Las jornadas de viaje en peregrinación varían según las distancias entre 3 y 5 días. La estancia en Otatitlán se prolonga desde el 29 de abril hasta el 4 de mayo, es decir que la peregrinación total abarca de 11 a 14 días. La actividad económica principal de los peregrinos está ligada a la producción agropecuaria. Su condición étnica es mestiza y nahua del Istmo y de la Sierra de Santa Marta (Vargas Montero, 1998:122).

La familia y grupo musical Yacatecutli se ha encargado de recopilar información acerca de la presencia de los fandangos en la localidad a lo largo del siglo XX, gracias a lo cual se cuentan con algunos datos que fueron expuestos en el capítulo II. En Internet es muy parca la información acerca del programa de fiestas de 2013, y tampoco hay transportes directos hasta Otatitlán desde las grandes ciudades del estado. Sin embargo muchas de las líneas de autobuses locales, en estas fechas, hacen frecuentes servicios especiales con parada en el Santuario. Con este nombre se conoce también a este pueblo, cuyo gentilicio es de hecho santuareño. Los autobuses paran justo en frente del gran mercado o tianguis de la feria que se distribuye a uno y otro lado de la carretera. Unas lonas colocadas a gran altura cubren del sol abrasador de mayo el laberinto de puestos de mercadería entre las que se puede encontrar ropa, menaje de cocina, bisutería, comida, dulces típicos y, en menor medida, artesanías. Son recorridos por muchas personas en medio de un gran bullicio producido por el ruido estridente de los altavoces que anuncian

¹⁷⁹ Una versión afirma que fue Juan Olaguíbel quien talló la nueva cabeza, otra que el encargado de la restauración fue un escultor de apellido Acosta por encargo de monseñor Gregorio Aguilar (Velasco Toro, 1997a:150).

ofertas y la música comercial de los locales ([Audio 67](#)). La presencia anual de los comerciantes en Otatitlán para esta feria ha provocado la evocación de la continuidad, quizás mitificada, de los *pochtecas* mexicas.

El mercado de la feria desemboca en el templo del Santuario, de grandes dimensiones y color amarillo y verde. El edificio se levanta al oriente de la plaza Hidalgo con una fachada sencilla y 2 torres, una la del campanario y la otra la del reloj. El cuerpo del edificio está formado por una nave central y coronado por una gran cúpula (Huerta Beltrán, s/f). En el interior el Camerín del Cristo está flanqueado por 2 altares laterales. Pero el devoto pasa por distintos espacios sagrados en su llegada a Otatitlán antes de llegar ante la imagen, en los que realiza tradicionales ritos de purificación. Entre ellos destacan el llamado Monumento, emplazamiento en las afueras de la población señalado por la tradición como el lugar donde el Cristo fue decapitado; la Cruz del Perdón, en el límite oriental del pueblo; la Cruz del Atrio con la imagen de un Cristo Blanco; la nave central del templo; el Camino del Edén, o el camino a recorrer para ingresar al Camerín; y por fin el Camerín propiamente dicho (Velasco Toro, 1997a:172-184). La zona del tianguis que rodea al templo está dedicada al expendio de productos de uso religioso como rosarios, estatuillas, fotos de imágenes sagradas, velas, pulseras protectoras y otros amuletos. A lo largo del atrio de la iglesia se colocan una gran cantidad de mujeres vendiendo ramilletes de plantas aromáticas, cuyo fuerte aroma se extiende en el aire caluroso: albahaca, laurel, manzanilla, romero...

Este santuario en particular es propicio para “limpiar” con hierbas como lo hacen curanderos, brujos y chamanes de pueblos indígenas de la zona. El canon tradicional de una “limpia”, según las versiones cada pueblo, requiere de un manajo de hierbas especiales como el pirú, la ruda, la albahaca, el saúco o el azafrán. Se requiere además de un padrino o limpiador quien lleva al creyente hasta la Cruz del Atrio y, golpeando o tocando la cruz primero, procede a limpiar al sujeto pasando repetidas veces el manajo de hierbas por el cuerpo del creyente mientras pronuncia una oración adecuada ([Audio 68](#)). Este acto practicado en la Cuenca del Papaloapan, remite a costumbres de los pueblos chinantecos, mixes y mazatecos de Oaxaca y a los popolucas del sur de Veracruz. Sierra arriba estos grupos practican la limpia ritual para librarse de las malas influencias del camino. En actos taumaturgos los curanderos y chamanes libran de la mala suerte, el espanto, el mal de ojo, la envidia y otros padecimientos del espíritu bajo la invocación de entes católicos y paganos. La imagen redentora de la cruz y la figura del Cristo mismo tienen la particularidad de trasladar su pureza bienhechora usando las hierbas como canal comunicante (García Hernández, s/f). Con el objetivo de purificar después del camino que

recorrieron los peregrinos, en la “rameada” los tuxtecos usan arrayán y los pajapeños prefieren cocuite (Delgado Calderón, 2010b:15-20).

La puerta de la iglesia está decorada con un arco de flores de papel de brillantes colores rojo y blanco. En el interior hay mucha gente que se distribuye por el espacio diáfano ya que se han retirado los bancos. Son los primeros días y todavía espacio libre, esta situación sin embargo ya no se repetirá cuando se acerque el día principal de la fiesta y la gente se amontone en el interior del templo. A los pies de la iglesia hay una vitrina de cristal que guarda la cabeza original del Cristo¹⁸⁰, la que le fue cortada a la imagen en las Guerras Cristera y quedó convertida luego en objeto de culto. De hecho frente a la vitrina se colocan velas encendidas y también al menos 2 personas hacen limpias también en este lugar. Aunque no se use a los especialistas, la gente común pasa refregando sus ramos por el cristal, hacen señales en forma de cruz por el mismo y luego los sacuden por el cuerpo de sus familiares dándoles suaves golpes. También tocan la vitrina y la besan.

En los laterales de la nave central del templo los devotos se detienen con velas encendidas que sostienen en sus manos mientras se consumen, la cera se va derritiendo entretanto hacen sus peticiones al Cristo. La visita del peregrino está dedicada a pedir protección y ayuda, a la expiación o a la acción de gracias individual o comunitaria (Vargas Montero, 1998:126-128). Delante del altar mayor los creyentes, arrodillados o de pie, dicen al Señor de Otatitlán, a media voz o murmurando, sus oraciones y promesas. La imagen está colocada en un camarín elevado detrás del altar mayor, en el ábside del templo, y por tanto para subir a ver a la imagen hay que hacer una fila que sale del templo para volver a ingresar subiendo por unas escaleras. Es el denominado Camino del Edén. Desde las escaleras pueden contemplarse colgados en la pared algunos exvotos y “milagritos”, pequeñas representaciones de una parte del cuerpo u otra efigie realizados en piezas planas de metal dorado que se prenden con un alfiler en una tela acolchada. Pero también hay fotos, cartas y cabello humano. La fila de personas va pasando, despacio pero constantemente, hasta llegar a los pies del Cristo. Con sus ramos de plantas van frotando tanto al crucificado como a las 2 imágenes que lo rodean –la Virgen María y San Juan Evangelista– y a sus ropajes. Es común que un adulto presente a un niño levantándolo y rameándolo, acto que establece relaciones de padrinzago (Delgado Calderón, 2010b:15-20).

¹⁸⁰ En 1994 la urna de cristal con “la cabeza original del Señor” estaba colocada al pie del altar mayor, en el ángulo sur. Sin embargo esta disposición fue alterada durante la festividad de 1995, cuando un nuevo párroco atendió la actividad pastoral de la fiesta. Dispuso cambiar la cabeza del Cristo justo debajo del Coro, en los pies de la nave central, aduciendo que era necesario dejar mayor espacio a los fieles para escuchar la eucaristía (Velasco Toro, 1997a:179-180).

Se besa a las imágenes y se tocan con las manos en expresión de devoción y del poder taumátúrgico transmitido por medio del tacto. La fila de personas sigue dando la vuelta por detrás del presbiterio y sale por el lado opuesto.

Afuera, en las calles, el personal de Protección Civil guía a los autobuses que llegan ya que hay muchas calles cortadas al tráfico. Además de las personas que se quedan a dormir dentro del templo, hay otras instaladas en los soportales de las casas. Otatitlán conserva, sobre todo en el centro, parte de la arquitectura doméstica vernácula de pórticos de columnas y techos voladizos de tejas. No hay tiendas de campaña como en las fiestas de la Virgen de la Candelaria en Tlacotalpan, la gente cuelga simplemente las hamacas donde duermen de un poste a otro en los soportales de las casas.

En la calle se estacionan camionetas que forman parte de las peregrinaciones, como lo anuncian sus lonas y carteles. Aunque los peregrinos provienen de muchos lugares, destacan los de Santiago Tuxtla, Cosoleacaque, Sayula, Pajapan y Acayucan. Los que cumplen “mandas” acuden a peregrinar 4 o 5 años seguidos. El camino que recorren está compuesto de una geografía mítica: peñascos, arroyos, árboles...donde se cuentan leyendas de peregrinos, espantos, o entes mágicos... (Delgado Calderón, 2010b:15-20) Según la historia oral las peregrinaciones se corporaron entre finales del siglo XIX y principios del XX. Además de los alcances de las nuevas disposiciones legales que afectaron a las formas de expresión religiosa¹⁸¹, entre las razones para la aparición de la corporación en estas peregrinaciones se ha señalado la demanda de seguridad por parte de sus integrantes ya que hasta la década de los años 50 del siglo XX se peregrinaba en septiembre había muchas muertes atravesando los ríos. El liderazgo surge como una necesidad coyuntural de las condiciones sociales de inestabilidad y la exacerbación del fervor religioso emanado de las necesidades materiales relacionadas con la subsistencia (Vargas Montero, 1998:126-128). Quizás de estos peligros provenga el verso de despedida cantado en distintos sonos:

¹⁸¹ La corporación de las peregrinaciones fue una de las consecuencias de las nuevas disposiciones legales de la Constitución de 1857, que incluía la Ley Nacional de los Bienes Eclesiásticos. Ésta suprimió las órdenes religiosas, pero también las archicofradías, cofradías, congregaciones o hermandades anexas a dichas comunidades religiosas. Esto supuso un hito en las costumbres de los pueblos peregrinos del sur de Veracruz ya que estas corporaciones contenían la organización de las peregrinaciones a los santuarios tanto del Cristo Negro como de la Virgen del Carmen de Catemaco. Por tanto a partir de este momento las peregrinaciones ya no tuvieron carácter familiar sino que se desarrolló esta nueva forma de organización (Vargas Montero, 2009).

V. Rituales y otras celebraciones

*Ya me voy a despedir
porque mi camino es largo
solo les vengo a decir
que me voy para el Santuario
y si me llego a morir
me rezan mi novenario.*

Los asistentes a las fiestas de mayo de Otatitlán son en su mayoría peregrinos y no se percibe un ambiente protagonizado por gente joven de procedencia urbana dedicada a los excesos de la fiesta. A pesar de esto en Otatitlán también hay feria, juegos mecánicos y un escenario donde tendrán lugar las actuaciones musicales dedicadas “al baile” de corte comercial y organizado por el municipio. Es decir, hay ambiente de fiesta pero con una concurrencia de pobladores de la región ya que además de mestizos, llegan mazatecos, chinantecos, zapotecos, nahuas y popolucas.

El día 3 de mayo tiene lugar por la mañana una peregrinación que parte de la iglesia hacia el Monumento, lugar donde según la tradición oral le cortaron la cabeza al Cristo, sito en un rancho a 2 km del pueblo (García Hernández, s/f) a orillas del río Papaloapan. Encabezado por coheteros y autoridades municipales y religiosas, el desfile es seguido por cantadores y rezanderos, bandas de viento, representantes de peregrinaciones y gentes a pie, caballo y en bicicleta (Delgado Calderón, 2010b:15-20). En el trayecto pueden divisarse pequeñas pequeñas playas fluviales donde se bañan los penitentes y pasan el calor del día. Desde la carretera sale un camino de terracería que atraviesa sembradíos de milpa y plátano. Todavía por la tarde hay un tráfico intenso de caminantes, camionetas y mototaxis. Todas las personas se dirigen hacia una construcción techada con lámina donde se resguarda un pequeño crucifijo con una reproducción del Cristo Negro, vestido en esta ocasión con un sudario verde brillante y rodeado por una gran cantidad de velas en el suelo. Hay gente entrando continuamente, otras están sentadas alrededor de la edificación, descansando simplemente, y otras de pie alrededor de la imagen, esperando para frotar sus pañuelos o sus hierbas para después restregárselas por sus cuerpos.

Practican una costumbre singular porque se cree que la tierra del río en esa zona tiene poderes mágicos, es un barro sagrado dotado de cualidades curativas contra todas las afecciones del cuerpo y del alma. La imagen derramó su poder al serle serruchada la cabeza, por eso esa tierra es sagrada y se usa para echarla en pozos y garantizar que el agua siga manando o para asegurar la fertilidad de los cultivos (Delgado Calderón, 2010b:15-

20). De la base de la construcción escarban para extraer un poco de esta tierra, no se toma de otro lugar porque éste sería el lugar de la cabeza en un entierro¹⁸². Por momentos parece que la tumba, por la profundidad que adquiere la excavación, se derrumbará de un momento a otro. Pasada la festividad, el hoyo es rellenado con tierra fértil de la plantación próxima, que nuevamente será extraída (Velasco Toro, 1997a:183-184). Cada creyente hace su petición transformada en una mini escultura modelada que se pone sobre una hoja de plátano para colocarla a los pies del crucificado justo delante de las velas. Hay representaciones de muchos tipos: cerditos, coches, casas o simplemente la pieza de barro con monedas incrustadas. Esta tierra también es llevada hasta los hogares para ser ingerida en forma de té y hacer presente el poder del Cristo, costumbre relacionada con la practicada por los popolucas (García Hernández, s/f:7) y otros pueblos del sur de Veracruz¹⁸³. Consiste en recolectar y consumir la *chagosta*, barro especial de atributos mágicos que se recolecta en determinadas fechas. En general el ambiente es apacible y un momento memorable para los peregrinos que graban con sus celulares las dinámicas culturales que allí llevan a cabo. Hay una bajada al río muy cerca donde la gente se baña – vestida–, el agua no cubre pero apacigua el fuerte calor.

A la fiesta del Cristo Negro llegan bandas de viento oaxaqueñas, marimbas cuenqueñas, mariachis, grupos norteños y en otra época “jaraneros de todos los confines del Sotavento profundo” para hacer que las noches fueran “de fandango con la tarima a un costado del parque, o en los portales de alguna casa de un personaje respetable” (Delgado Calderón, 2010b:15-20). Sin embargo la historia reciente de la música de cuerdas en Otatitlán habla de su desaparición en los últimos 30 años junto con la de los últimos músicos viejos. Actualmente prácticamente no quedan intérpretes que vivieran esa etapa.

En el año 2013 durante las fiestas de mayo tuvo lugar el “Foro cultural de las fiestas del Cristo Negro”, organizado por el grupo de “son jarocho tradicional” de Otatitlán, Yacatecutli, en colaboración con el ayuntamiento de la localidad. Desde 1997 estas personas participan en sus fiestas intentando reintroducir en ellas la música de jaranas, a pesar de que los espacios y contextos antiguos no han podido recuperarse. Durante los primeros años se organizó un Encuentro de Jaraneros en el marco de las fiestas mayores

¹⁸² Este ritual mágico-religioso está asociado a la fertilidad agrícola y pecuaria. Refiere al substrato mítico de las religiones mesoamericanas en las que el sacrificio por decapitación está asociado a la fertilidad de la tierra. Al degollar al Cristo Negro se derramó su energía vital transmitiéndola a la tierra (Velasco Toro, 1997a:183).

¹⁸³ Melgarejo Vivancos (1950:250) ya recoge la costumbre de comer tierra en Jáltipan y un acercamiento a la resignificación actual de esta práctica puede verse en García Espinoza (2014).

V. Rituales y otras celebraciones

pero surgieron dificultades que impidieron su continuidad al carecer del apoyo de las autoridades municipales en turno. Ante esta situación se cambió la dinámica y, hasta la actualidad, Yacatecutli organiza el ahora llamado Festival del Jardín Kojima –y ya no Encuentro de Jaraneros– el 18 de mayo conmemorando el aniversario de la constitución del grupo. De esta forma consiguen no depender de los recursos del ayuntamiento para garantizar anualmente una reunión de jaraneros en Otatitlán, ya que este evento tiene lugar en un espacio privado propiedad de la familia.

La razón de ser del Foro Cultural en las fiestas de mayo es aportar música de calidad a las mismas, en contraposición a la oferta del escenario principal –donde en 2013 actuó Nelson Cancela entre otros grupos de “chunchaca” como son denominados popularmente estos bailes. Por ello se incluye la participación, no solo de agrupaciones de “son jarocho tradicional”, sino también de otros estilos musicales. El criterio de selección para invitar a los grupos es, en primer lugar, su calidad musical. Pero también que desarrollen trabajo de enseñanza y difusión en sus comunidades de origen, actividad que es compartida por los organizadores del evento. Yacatecutli no solo recupera en su nombre al antiguo Dios de la Nariz, sino que es frecuente que en sus participaciones musicales describan su pueblo y la celebración de su fiesta alrededor del Señor de Otatitlán. En su trabajo de composición uno de sus miembros compuso el Son del Peregrino ([Audio 69](#)), haciéndose eco de “las fuertes energías que se mueven en la peregrinación a pesar de las creencias religiosas de cada uno”.

En el año 2013 las 3 noches que duró el Foro Cultural –1, 2 y 3 de mayo– estuvieron dedicadas, respectivamente, a la música de marimbas representadas por agrupaciones oaxaqueñas, al “son jarocho tradicional” y al son montuno del Puerto de Veracruz y Tierra Blanca. Los grupos de son jarocho fueron seleccionados buscando el que “les guste el fandango, que no sean grupos solamente de escenario”, es decir que luego “se bajen” a la fiesta que tiene lugar al término de las presentaciones y “estén de largo allí”. Por tanto fue un festival en el que participan grupos profesionales de varios géneros musicales diferentes al son de tarima regional. Pero en el que uno de sus días, tras la presentación escénica de 5 agrupaciones de “son jarocho tradicional”, se realizó en el mismo espacio un fandango. Este se desarrolló en 2013 entre el escenario y las sillas colocadas para el Foro y fue liderado por los grupos que se presentaron en el mismo. Los músicos que participaron el “día de son jarocho” son amigos y la organización había previsto una comida conjunta en una fonda en el pueblo. El ambiente, festivo y de “reencuentro”, lo calienta aún más que el caluroso sol un aguardiente artesanal de la zona que alguien ha traído para compartir.

El escenario tenía aproximadamente 15 metros de largo y se usó un juego de focos *spot* para conseguir su iluminación. Había aproximadamente 150 sillas delante del mismo y no

hubo tarima a disposición del público, que superó las 200 personas. Eran familias completas que habían llegado como peregrinos al Santuario procedentes de comunidades de la sierra de los Tuxtlas, pero también de Sayula, Acayucan, Minatitlán o la vecina Tuxtepec. Escuchaban con atención la intervención de los grupos, aplaudían al término de los sones, pero también reían de bromas que se hacen en el escenario o pedían *bis*. Se fueron sucediendo los grupos en el escenario mientras abajo permanecía un abundante público, por eso se extendía la gente también en los laterales de las sillas y en la parte posterior de éstas.

Los grupos presentaron una propuesta escénica definida, todos los músicos hombres vestían guayaberas y las mujeres faldas largas con blusas tejidas. Los músicos en general rondan o superan levemente los 40 años aunque, como algunos grupos están compuestos por familias, participaron también miembros más jóvenes y pocos de edad avanzada. Todos proceden de localidades veracruzanas, con una fuerte presencia de la región de la Cuenca del Papaloapan. Los organizadores, junto con el Presidente Municipal y la Directora de la Casa de la Cultura, entregaron reconocimientos a los grupos presentes. Estos tienen participaciones cortas y los cambios se hacen de forma rápida y dinámica. Aunque se interpretaran sones habituales en los fandangos –Bamba, Toro Zacamandú, Buscapié, Ahualulco...– también ejecutaron otros prácticamente en desuso como la Siquisiri Vieja o el Coconito, y otros más habituales de los escenarios actualmente como el Aguanieve con fuga de Zapateado o la Indita. La duración de los sones fue en todos los casos de entre 5 y 7 minutos, como es frecuente en la adaptación escénica de este género musical. Cada grupo ejecutó 3 piezas, a excepción del último, que alargó su participación. Los conjuntos instrumentales de los grupos fueron similares en todos los casos, protagonizados por guitarras de son encargadas de la parte melódica y grupos de jaranas de distintos tamaños. La percusión fue ejecutada en algunos casos por panderos, quijadas y bailadores. Tan solo uno de los grupos incorporó el marimbol y una armónica. Algunos músicos declamaron décimas de presentación y otras intercaladas en el son que así lo precisa, como es el caso del Fandanguito. Solamente se improvisó en una ocasión en un son que se presta para tal ejercicio: el Zapateado ([Audio 70](#)).

Cuando el último grupo finalizó, inmediatamente empezó el fandango, eran aproximadamente las 12 de la noche. Como se sucedió frente al escenario, permanecieron un par de focos de éste encendido y había mucha luz, algo que no es habitual. Los músicos se colocaron en uno de los lados anchos de la tarima con el escenario a la espalda, manteniendo la disposición escénica del Foro Cultural, ya que de hecho el público de éste se había quedado repartido en las sillas. Los organizadores expresaban su alegría al comprobar que se había quedado al fandango bastante gente ajena a los grupos, algo que no

V. Rituales y otras celebraciones

se había conseguido en otras ocasiones. Algunos vendedores de cerveza en neveras portátiles dispensan de líquido y otros se paseaban ofreciendo chicles, cigarrillos y frutos secos.

Participaron en el fandango aproximadamente 20 músicos, la mayoría integrantes de los grupos que habían tocado previamente y se encargaron de “conducirlo”, más algunos que llegaron expresamente a la fiesta. Por eso la edad fue ligeramente superior a observada en la mayoría de fandangos, unos 45 años y con una varianza media. La representación masculina entre los músicos fue superior, como en todos los casos observados. Hubo varios guitarreros o requinteros, una sola leona o guitarra grande y bastantes jaranas. Durante un rato pudo escucharse también un pandero. Participaron bastantes cantadores, todos ellos instrumentistas también. Los músicos y bailarines se conocían, son amigos. Sin embargo subieron a la tarima algunos bailarines desconocidos para la mayoría que llegaron de los Tuxtles, eran peregrinos. Se tocaron un total de 12 sones, todos muy conocidos y habituales en los fandangos. Sin embargo no se extendió mucho la duración de cada uno, superando ligeramente los 10 minutos, exceptuando una Bamba que se alargó enérgicamente durante 20 minutos. Los músicos descansaban bastante entre son y son, el ambiente era relajado.

Ya entrada la noche declamó una décima una señora de 50 años aproximadamente, la misma que luego tuvo una breve controversia ([Audio 71](#)) con uno de los músicos cuando, refugiados de la lluvia, la mayoría de jaraneros se cobijaron bajo un techito. Más tarde en el fandango versaron 2 trovadores con una parte improvisada. El fandango terminó pasadas las 5 de la mañana cuando la lluvia se hizo más insistente. A esta hora la mayoría del público se había ido y los únicos que quedaban eran los jaraneros que duraron ya poco y seguían refugiados mientras llovía, tocando y “haciendo versos”.

El caso descrito pone de manifiesto la complejidad que entraña el recuperar espacios y contextos de práctica musical una vez han desaparecido durante varias décadas. También refleja que los proyectos de recuperación emprendidos desde los años 90 del siglo XX parten en su mayoría de planteamientos escénicos en primer lugar, que en algunos casos van acompañados de planes educativos a largo plazo, como en éste. A primera vista pudiera parecer que el tomar como punto de partida las presentaciones en escenarios simplifica las iniciativas de recuperación y difusión de las músicas populares y su fiesta. Sin embargo los ejemplos como este reflejan la dificultad que entraña la celebración de eventos con continuidad al suponer, casi por defecto, el acuerdo con las instituciones municipales y su colaboración. La lucha por romper esta relación de dependencia con las autoridades públicas se materializa en proyectos alternativos mientras que en las fiestas de mayo en Otatitlán no todos los años puede escucharse actualmente música de jaranas. Finalmente el

objetivo principal del empeño del colectivo local fue ofrecer una propuesta escénica musical de calidad como parte de las fiestas, y aprovechando este marco, reintroducir con ella la celebración del fandango. Pero no siempre se logra el entendimiento y apoyo necesario.

Aunque no se describirá en profundidad en estas páginas, es necesario al menos mencionar que, anualmente los días 13 y 14 de septiembre, se celebra la llegada del Cristo por el río y se recrea ese pasaje mítico-histórico: la escultura se lleva unos kilómetros río arriba para retornar acompañada de lanchas, bongos y cayucos. La escultura flota en una lancha especial hecha de otate. En Otatitlán la esperan con coheteros y rezanderos para su procesión por el pueblo. Todos los asistentes tratan de tocar la imagen y pasarle ramas. Llevan fotografías o ropa de seres queridos para frotarlas por encima, también veladoras y pañuelos. En la procesión se canta con mariachis o bandas de viento entre una densa nube de incienso (Delgado Calderón, 2010b:15-20), aunque algunos versadores de poblaciones cercanas aseguran que también la imagen es recibida con jaranas y versos (Aguilera Vázquez, 2014).

❖ La fiesta de San Juan Bautista: Tuxtepec

*Ya están derribando el templo
para levantar al otro
Nuestro pasado remoto
puede perderse en el tiempo,
la campanada en el viento
lleva un toque modernista
Pero si alzamos la vista
aquí hincado tengo ojo
veremos agua en los ojos
de nuestro San Juan Bautista.¹⁸⁴*

Habitantes de Corral Nuevo y Nopalapan cuentan en entrevistas realizadas en 2009 (Aguilera Vázquez, 2013:20) que la celebración a San Juan Bautista era compartida ampliamente en toda la región del Sotavento oaxaqueño, veracruzano y tabasqueño, de hecho sobrevive hasta la fecha en varias comunidades. Así mismo esta celebración tenía presencia en el llamado caribe afroandaluz, en regiones de Colombia y Venezuela con

¹⁸⁴ Samuel Aguilera Vázquez, Saluciones a San Juan Bautista 24/06/2014.

elementos similares, incluso en Chile donde se declamaban décimas a lo divino. De forma general el solsticio de San Juan se ha considerado propicio para encantamientos benéficos sobre todo para las cosechas y el amor bienintencionado (Aguilera Vázquez, 2013:43).

Actualmente la celebración de San Juan Bautista en Tuxtepec no es un evento muy popular entre los nuevos adeptos al género musical y al fandango –como sí es por ejemplo la mayordomía de San Juan Bautista en Chacalapa–, mayoritariamente jóvenes procedentes tanto de dentro como de fuera del estado de Veracruz. Pero incluso es desconocida para personas que llevan años profundizando en la práctica de este género musical desde distintos ámbitos, así como asistiendo a los fandangos más conocidos anualmente. La condición fronteriza de la población, dentro de lo que se ha considerado como Sotavento, explica en parte este desconocimiento generalizado. Precisamente estas fiestas patronales tienen hoy día la función implícita de reivindicar una expresión de la cultura en la región. En Tuxtepec se nombra “lo jarocho” de una forma explícita y más acrítica que en otros lugares, por la experiencia de negación que precisamente se experimentado de la misma por parte de los gobiernos oaxaqueños.

Más allá de las cuestiones reivindicativas de identidades regionales negadas, este caso ha sido incluido en estas páginas debido a los procesos de reconstrucción y reinención de prácticas ritualizadas que se han desarrollado alrededor de las fiestas de este patrón otrora olvidado. Algunos de los protocolos rituales que surgieron en este contexto han superado el marco de estas fiestas patronales, como el denominado “floreo de tarima”, que se ha practicado en otros contextos y ocasiones. El proceso de “ingeniería festiva” (Rodríguez Becerra, 2007) en sí mismo vivido en torno a esta fiesta lo hace un caso interesante para esta investigación. Pero también el deseo expreso de imprimir un carácter ritual y espiritual a las prácticas relacionadas con el son y el fandango de la Costa Sur. La reconstrucción y reinención festiva desarrolladas en las fiestas de San Juan Bautista en Tuxtepec están precedidas por una labor de documentación de la historia de la fiesta en la localidad realizada por uno de sus promotores. Dicho trabajo se materializó en una publicación, en la cual están basadas parte de estas líneas.

Tuxtepec, estado de Oaxaca, es un municipio situado en la Cuenca del Papaloapan. Según el censo del INEGI de 2010 tenía 155.000 habitantes, 50.000 en la zona rural y 105.000 en la cabecera. El nombre completo del municipio es San Juan Bautista Tuxtepec, y la celebración del 24 de junio en honor a este santo es la fiesta patronal. En palabras de sus protagonistas las personas que tocan, cantan, zapatean –y dicen versos– “son jarocho tradicional” son una minoría y se consideran practicantes de una “cultura de resistencia” en su comunidad. El gobierno oficial enarboló como símbolo identitario de la localidad un

bailable llamado “La flor de piña”¹⁸⁵, el cual recrea la presencia de pueblos originarios oaxaqueños pero en cuya ejecución no participan indígenas, sino mujeres mestizas de las clases acomodadas que visten huipiles y representan al municipio en el Festival de la Guelaguetza.

La fiesta de San Juan Bautista en Tuxtepec tiene antecedentes históricos¹⁸⁶ relacionados con su templo principal situado frente al zócalo, hoy catedral ya que Tuxtepec es sede de la diócesis, y con una epidemia acaecida en la población. Por otro lado la fiesta sufrió importantes transformaciones a partir de la aparición de la Comisión del Papaloapan (CODELPA) a raíz de la inundación de 1944¹⁸⁷.

¹⁸⁵ En el capítulo II se profundizó sobre el proceso de creación de este baile en la primera mitad del siglo XX en Tuxtepec.

¹⁸⁶ En 1748 el edificio fundacional de la hoy catedral tenía por santo patrón a San Juan Bautista y ya era celebrado el 24 de junio. No existen fuentes acerca de cómo era la fiesta en el siglo XIX aunque como se referenció en el Capítulo II, sí se conservan varios documentos de finales de siglo que describen los fandangos en la región (Cuadro Sinóptico y estadístico del distrito de Tuxtepec, 1883; y Carta de Flores Magón, 1899). Felipe Matías Velasco, poeta y cronista de Tuxtepec, recogió una historia fechada en el porfiriato que podría ser el antecedente a la fiesta de San Juan. La peste de viruela atacó a una de las fincas de la zona y tras pedir a San Juan su intercesión, la enfermedad desapareció y en agradecimiento al patrón rezaron rosarios y soltaron en la playa fluvial jícaras con flores y un cirio encendido. Esta acción se repitió cada año. Según el mismo cronista en 1909, en vísperas de la Revolución, se interrumpió la celebración y se retomó en 1912. El jefe político de entonces propuso sustituir las jícaras por embarcaciones decoradas con flores, pendones coloridos, papel picado, música y muchachas. La primera embarcación estaba llena de mojígangas, en la segunda iban el patrón y las autoridades eclesiásticas, y luego le seguían una gran cantidad de embarcaciones asignadas a las grandes empresas que ya trabajaban en la zona y otras corporaciones locales. En los tiempos de la riqueza bananera y ganadera (1924-1930) Tuxtepec era un pueblo ribereño de segundo orden ya que los centros económicos eran San José Papaloapan o el Hule y Loma Bonita. A pesar de eso la fiesta era sobresaliente y el pueblo estaba comunicado con muchas poblaciones por el río -Alvarado, Tlacotalpan, Tlacojalpan, Cosamaloapan, Otatitlán, Amapa... En 1926 se volvió a suspender la fiesta por las Guerras Cristeras. En 1929, un año antes de ser elevada de villa a ciudad, el presidente municipal animó a retomar la festividad con los músicos del pueblo: bandas, marimbas y jaraneros (Aguilera, 2013:53-68).

¹⁸⁷ La inundación de 1944 afectó a una parte de la arquitectura tuxtepecana y la pérdida de vidas humanas instaló a la iglesia católica en la conmemoración anual de la desgracia. En la década de los años 50 del siglo XX las fiestas patronales adquirieron un aire de modernidad que aunado a las nuevas rutas de carreteras, al abandono de los ríos como rutas fluviales y a la utilización de los ríos como aguas negras, hizo que las fiestas se convirtieran en escenario de “artistas” y espectáculos de pago con un público. Con el tiempo las ferias agrícolas, ganaderas e industriales cobraron fuerza

En 1990 la conmemoración patronal estaba reducida a la celebración de una misa, novenarios y procesiones casi privadas (Aguilera, 2013:87). Sin embargo a partir del año 2011 se vive en Tuxtepec un proceso de revitalización de esta fiesta gracias a la iniciativa de varias personas, canalizadas a través del entonces director de la Casa de Cultura. Hubo conatos anteriores en 1996 y 2008, en los que se practicaron protocolos ritualizados que pasaron luego a formar parte del complejo festivo. Se diseñó entonces esta fiesta como un espacio para la expresión cultural y artística, con la intención de que fueran protagonistas la música y la danza, la poética y la plástica. Se sumaron a este proceso tanto personas a título individual, como empresarios, instituciones educativas, asociaciones civiles, artistas y universidades. El acuerdo común fue no depender del erario público, prescindir de toda bebida alcohólica y celebrar espiritualmente el suceso (Aguilera Vázquez, 2013:91).

Como antecedente y contexto de este proceso de reconstrucción festiva es importante tener en cuenta un conflicto urbanístico, pero también patrimonial, que comenzó en el año 2008. En este año es cuando se presenta de forma pública el plan de remodelación de la catedral de Tuxtepec. Este proyecto provoca una respuesta protagonizada por un grupo de ciudadanos que se manifiestan en contra, concretamente, del derribo de las torres de la catedral. El diseño aprobado del nuevo templo se llama “La Barca” ya que la forma del edificio proyectado se asemeja a una embarcación vista desde una perspectiva cenital. Se trata de un edificio de grandes dimensiones y en un estilo arquitectónico muy moderno, con grandes espacios ovalados y cubiertos de azulejos azules. El diseño de la remodelación de la catedral, además de ser muy impactante en su entorno, responde a un concepto arquitectónico totalmente distinto al actual edificio y al de los principales edificios colindantes: el Zócalo central, el Palacio Municipal o la Cámara de Comercio. También es ajeno a la arquitectura doméstica de esa parte del pueblo, y al entorno natural donde se erige la ciudad de Tuxtepec, en la Cuenca del Papaloapan.

Las torres de la catedral, a pesar de su humildad constructiva, funcionan como un símbolo de arraigo en el pasado y están relacionadas con la identidad de los pobladores de la ciudad. La arquitectura de ésta, típica de la Cuenca –casas porticadas con techumbres de tejas–, fue destruida en gran parte en la década de los 70 y sustituida por casas cemento y láminas de zinc. Todavía en 2014 en los muros que limitan el terreno de la catedral, junto al

y las empresas cerveceras a través de campañas publicitarias controlaron eventos, festividades, celebraciones y ferias. Tras la gran inundación de 1944 -que quedó registrada en la película *Tierra Brava*- los párrocos de esos años conmemoraron la fecha venerando al Señor del Desagravio y también impulsaron otros cultos como la Virgen de Guadalupe, pasando la fiesta de San Juan Bautista a un segundo término.

acceso al atrio, había colgados unos desgastados y descoloridos vinilos con dibujos del proyecto. La intervención parecía haber comenzado, a juzgar por las obras que podían apreciarse en los muros exteriores e interiores del edificio.

Ante la expresa negativa ciudadana el argumento de las autoridades eclesiásticas fue que este grupo de personas no tenía presencia en la parroquia y por lo tanto su postura no debía ser tomada en cuenta. A raíz de este reclamo se fundó la “Cofradía Jarocha de San Juan Bautista” con el fin de hacerse presente durante las fiestas del patrón. En este momento la celebración estaba muy olvidada, reflejo de una falta de devoción ya que es un patrono poco venerado en la localidad. Esta pérdida devocional es explicada por algunos actores por la introducción de nuevas religiosidades en las últimas décadas. Por tanto la “Cofradía de jarochos” en Tuxtepec es una asociación laica de culto a San Juan Bautista, compuesta por jaraneros, versadores y bailadoras de sones de tarima sotaventinos. En 2008 participaron por primera vez dentro del templo dando saluciones a San Juan con el son del Siquisirí y con Justicias, aunque todavía no se realizaron otras actividades que actualmente forman parte de la actividad de esta cofradía.

Después del precedente de 2008 y del estudio de las fuentes locales que describen cómo fue la fiesta en el pasado, se elaboró un programa cuyo objetivo fue reconstruirla de una forma similar a su desarrollo en los inicios del siglo XX. Por ello se incluyeron elementos como el cochino encebado, el palo encebado y los torneos de cintas. Desde que empezó el conflicto de la demolición de las torres de la catedral, las relaciones con los representantes de la Iglesia no han sido estables, mejorándose en los últimos años debido a un cambio de párroco y a una leve aceptación de la propuesta de celebración hecha por la “Cofradía de jarochos”.

Actualmente la puesta en escena se estructura en un ciclo festivo de aproximadamente una semana con 2 programas paralelos: el llamado programa cultural o las actividades promovidas por el ayuntamiento; y por otro lado el programa de la parroquia, el religioso propiamente. La participación de la “Cofradía de jarochos” en dicha secuencia se hace presente en el Paseo de Pendones – nombre que en Tuxtepec recibe la cabalgata en honor a San Juan–, el torneo de cintas y el conjunto de actos que comprenden actualmente las Saluciones a San Juan. En 2014 el día 20 de junio tuvo lugar el Paseo de Pendones, que guarda similitudes con otras cabalgatas celebradas en el sur de Veracruz. Los miembros de la cofradía portan pendones rojos y los jinetes estandartes de San Juan, los cuales han sido bendecidos previamente por el obispo. El colectivo La Casa de la Décima, está presente al igual que las bailadoras de tarima.

V. Rituales y otras celebraciones

La finalidad del Paseo de Pendones, según la Iglesia, es pregonar que San Juan es celebrado esos días. Para algunos de los actores de esta cabalgata puede ser simplemente participar en el desfile, pero para otros sirve para manifestar que “Aquí estamos presentes los jarochos”. Porque hay otra cabalgata, el 12 de diciembre, donde la Asociación de Charros pasea a la Virgen de Guadalupe. En ésta participan las familias más acomodadas de la localidad con caballos andaluces en la parte delantera del desfile. Por eso, de forma análoga, la comunidad que se considera a sí misma “jarocho” en Tuxtepec, va al frente en la de la fiesta de San Juan. Se termina con un baile en un salón al son de cumbias y charangas. Luego se hace un contrapunteo, es decir, una controversia en décimas improvisadas. Este es uno de los momentos álgidos de la celebración y luego, entre amigos, se rememoran intervenciones, se bromea con equivocaciones de los versadores o se elogian algunas de sus contestaciones. Se come *machuco*, plátano macho cocido a la brasa con mantequilla al que se le espolvorea queso. Aunque el contrapunteo está programado de forma oficial para este día, es frecuente que se dé de forma espontánea en otros momentos del ciclo festivo. El día del Paseo de Pendones tiene lugar otro evento en el que participan miembros de la “Cofradía jarocho”, el torneo de cintas, que por primera vez en 2014 se hizo a caballo y no en bicicleta al tenor del deseo de recuperación de la fiesta “a la forma antigua”.

En 2014 durante los días de las fiestas patronales, dentro del templo, se montó un altar un lateral de tamaño mediano casi anexo a la capilla del Sagrario. El protagonismo en el mismo estaba dividido entre el patrón, un Sagrado Corazón y María Auxiliadora. Esta última colocada en la parte central, hacia la que miraban veladoras encendidas. San Juan estaba montado sobre andas, es decir, preparado para una procesión y, a su alrededor una gran cantidad de flores. En el exterior, a uno de los costados del templo en un amplio atrio lateral que tiene la catedral dentro de su recinto, tuvo lugar la ceremonia. Se montó un estrado en alto, decorado con flores y telas colgantes de color verde y amarilla. En las horas previas al inicio se instalaron en el espacio los micrófonos y las sillas. La procesión, programada a las 5 de la tarde, saldría del templo acompañada de un fuerte calor húmedo. A las 16.45h se escucharon los cohetes que anunciaban la procesión, aunque ésta no empezó hasta casi una hora después. Una banda de viento se preparaba en la puerta del templo para acompañar el desfile ([Audio 72](#)) y llegaron los pendones de la “Cofradía jarocho” en una camioneta. Dentro del recinto había ya algunas señoras sentadas, todavía poca gente, que fueron llegando poco a poco. Se repartieron lirios amarillos a todos los asistentes para que los portaran durante la procesión. Sacaron al santo y lo cargaron un grupo de jóvenes de unos 15 años, seminaristas vestidos de blanco con túnicas rojas.

La procesión estuvo formada casi en su totalidad por mujeres, que fueron ordenadas en fila. Muchas de ellas lucían huipiles mazatecos a pesar de tratarse de mujeres mestizas de

las clases acomodadas de Tuxtepec. Al desfile, que recorrió varias calles de la población, finalmente solo se sumaron una parte de las personas que asistieron a ver su salida. La gente que no acompañó a la procesión entró al auditorio instalado para el evento, consiguiendo así un buen lugar en las sillas que luego se llenarían por completo. Mientras la procesión recorría las calles, los miembros de la “Cofradía jarocho” preparaban todos los elementos que fueron utilizados en las Saluciones: las tarimas y los pendones fabricados por ellos mismos con paliacates rojos y palos del campo, reutilizados de un año a otro.

Cuando la procesión entró de regreso en el recinto comenzaron las Saluciones. Una salutación es un saludo a una persona que tiene una dignidad reconocida, normalmente dedicada a obispos, arzobispos, santos, vírgenes o mártires. En este caso las saluciones son una ofrenda a San Juan Bautista. Tras el santo en andas accedió el obispo hacia el estrado por el pasillo formado entre los 2 grupos de sillas, distinguido por la mitra del resto de sacerdotes, y seguido por las mujeres que realizaron la procesión. Tras éstas entraron las “doncellas de San Juan” de pie sobre tarimas llevadas en los hombros de 4 muchachos cada una, algunos de la cofradía y otros seminaristas. Tras ellas desfilaron las mujeres de la “Cofradía jarocho” portando los pendones, ataviadas con blusas blancas tejidas y faldas floreadas. Por último, hicieron su entrada un grupo numeroso de bailadores y bailadoras, todos caminando de forma sincronizada. Ellas vestidas con faldas y blusas blancas, adornadas con refajos rojos y portando cada una en sus manos una vela encendida. Ellos vestidos con guayabera blanca, pantalón color café, sombrero de cuatro pedradas y paliacate rojo. Mientras sonaban la música y los versos del son del Pájaro Cú ([Audio 73](#)) interpretado por músicos ubicados en un lateral del estrado, donde tenían instalados los micrófonos que les servían para amplificar voces, guitarra de son, arpa y jaranas. Las 2 doncellas son las protagonistas de las saluciones: A una la llaman la “doncella virgen” y es la que no se va “a vestir” hasta el año próximo –la de 2014 tenía 8 años. La otra es la que se va a “vestir” ese año y la única de la cofradía que participó en la procesión, todavía vestida solamente con sus enaguas, otras prendas de ropa interior y sandalias.

El acto de vestir a la doncella es el que se ritualiza en las saluciones, ya que la niña llega portando solamente una combinación. Una vez llega al estrado recibe de parte de otras mujeres de la cofradía, prenda por prenda, el atuendo de “jarocho”: falda, refajo, pañuelo, mantilla, abanico, flor, aretes y zapatos. A cada entrega de una prenda le precede una copla declamada por la mujer que la ofrenda, enunciando el acto de vestirla. El resto repite a coro el último verso, como si fueran Justicias, con acordes de jaranas y finalmente aplausos ([Audio 74](#)). En último lugar una décima anuncia que la doncella anterior cede el lugar a la que llega, esta estrofa no se repite. La doncella contesta a su vez con una décima y es elevada por encima de las cabezas y, tras colocarse la última prenda que son los zapatos,

V. Rituales y otras celebraciones

ofrece el zapateado a los 4 puntos cardinales sonando un son de parejas, en 2014 fue el Zapateado ([Audio 75](#)), aunque en otras ocasiones ha sido el Toro Zacamandú o el Buscapié. La doncella desciende y la cofradía de bailadoras la rodea para bailar entre todas el Siquisirí como señal de aceptación. En 2014 a continuación se tocó, cantó y bailó por las bailadoras el son de la Candela con las velas encendidas, el Toro Zacamandú y la Iguana por varias parejas de bailarores simultáneamente sobre el estrado.

Después de este ritual la doncella entra a formar parte del mismo grupo que las demás y adquiere el compromiso de bailar durante 7 años en la fiesta patronal. Este compromiso es secundado por los principales organizadores de la fiesta, que en 2014 ejercían su cuarto año al frente y deseaban delegar próximamente sus funciones en los más jóvenes para garantizar el relevo y la continuidad de la participación en la fiesta. El objetivo de las saluciones es vincular a los niños y a los jóvenes con la cultura sotaventina, desde el punto de vista de los organizadores, supone ofrecer un estímulo para la participación ya que son las propias doncellas las que piden serlo. Durante los primeros años se elegían entre los miembros de la cofradía aunque en 2014 estaban pensando en abrir una convocatoria a concurso público para que pudiera presentarse cualquier niña del pueblo.

Tras la primera parte que consiste en vestir a la doncella, se sucede la improvisación de 3 décimas a lo divino por parte de cada uno de los 3 versadores participantes, 2 locales y un invitado ([Audio 76](#)). Para finalizar se toca y se canta el son de San Juan Bautista compuesto por Jaime Yáñez ([Audio 77](#)), bailado por la doncella acompañada por otras 2 chicas que lo fueron en años anteriores. No se sabe qué cantos se dedicaron al santo patrono en otros momentos de su historia, aunque según testimonios orales las “mañanitas” empezaron a ser ofrecidas a partir de mediados del siglo XX. En la macro región Costa Sur las “Justicias”, parte del acto de dar saluciones, se concluyen con acordes más enérgicos conocidos como “fuga”, a efecto de despedirse con zapateado. Inspirándose en estos precedentes Jaime Yáñez compuso en 2004 el son de San Juan Bautista exclusivamente para las fiestas patronales de Tuxtepec. La puesta en escena de este ritual, realizado en un escenario, dura una hora aproximadamente.

Este ritual está inspirado, según sus creadores, en los autos sacramentales que fueron llevados por jesuitas, dominicos y agustinos a la Nueva España en el siglo XVI que consistían en montajes escénicos con fines evangelizadores. La construcción de la puesta en escena de esta fiesta se ha realizado tomando como referentes distintos elementos culturales de la macro región Costa Sur. Por ejemplo, la versada está inspirada en cantos a lo divino que se practican en velorios a otras imágenes sagradas, “las rezanderías” antiguas donde se utiliza la forma estrófica de la décima. Por otro lado el Paseo de Pendones está inspirado en

las cabalgatas que se realizan en otras poblaciones. Así es como se han ensamblado diversas expresiones han sido llevadas a la celebración. Sin embargo esta práctica festiva no goza de antigüedad, sino que se practica solo desde hace 3 años y su génesis se basa en la idea de que “todo pueblo y todo individuo tienen el derecho inalienable de recuperar memoria histórica, reconstruir los fragmentos de esa memoria y reacomodarlos a la construcción de su propia identidad”. Por eso aunque existen fuentes que acreditan la celebración de la fiesta en honor a San Juan Bautista en Tuxtepec al menos desde finales del siglo XVIII, la actual puesta en escena responde a un formato muy reciente.

A raíz de la iniciativa de demolición de la antigua catedral por parte del obispo en 2008 un grupo de personas se propuso recuperar un espacio, que sienten como suyo, por medio del acto de dar saluciones al patrono dentro de la iglesia. Comenzaron a reconstruir su fiesta participando en el Paseo de Pendones de la fiesta patronal, y entrando en el templo para actuar códigos expresivos considerados parte de su cultura. Sus protagonistas perciben como un esfuerzo sus acciones por apropiarse, reconstruir y mejorar cada año las saluciones. Aunque pretenden conservar la flexibilidad en el protocolo del ritual y aceptar novedades cada año, guardan una estructura más o menos fija. Los miembros de la “Cofradía jarocho” anualmente se reúnen y convocan a todas las asociaciones culturales para invitarlas a planear la fiesta. Hay personas dedicadas a organizar la puesta en escena aunque, por ejemplo, las anteriores doncellas capacitan libremente a la próxima. La sección de la versada se construye colectivamente entre los distintos versadores invitados. Jaime Yáñez construyó el son de San Juan Bautista inspirándose en el son del Buscapié pero con una temática nueva, y las mujeres construyeron los elementos coreográficos del baile. La ropa que visten las bailadoras las hacen ellas mismas y el zapateado a los cuatro rumbos cardinales fue una idea de una de las niñas participantes. La fiesta de San Juan Bautista en Tuxtepec tiene un costo monetario reducido y se financia de forma colectiva entre las personas del pueblo que quieren colaborar.

Al término del acto se solicitó al sacerdote la bendición para la doncella que, tras otorgarla, pidió a los asistentes su disposición para la eucaristía en la que participó la inmensa mayoría de los asistentes. Para los principales organizadores ya no es un objetivo primordial que se realice o no el fandango posteriormente, sino que lo dejan al ánimo de los jaraneros, jóvenes en su mayoría. Según ellos el fandango es una tradición muy consolidada en la región y consideran que no es necesario promoverlo como sí otros aspectos de la fiesta. Sin embargo antes de que empezara la eucaristía, aproximadamente a las 8 de la tarde, se anunció el fandango al término de la misa. Tuvo lugar frente a la iglesia, en el parque municipal, aunque no estaba reseñado en los programas oficiales. Ese mismo día tuvo lugar el cochino encebado y las carreras de encostalados.

Cuando el sol caía en Tuxtepec en el parque se escuchaba una marimba (**Audio 78**) y en el quiosco central durante toda la tarde hubo un pequeño mercadito de textiles. También había ya personas tocando jaranas y sones “entrando en calor” aunque todavía no había terminado la misa que ya está en la última parte y el auditorio seguía lleno. En ese momento junto a los jaraneros se acercan los versadores que participaron en las saluciones y comienzan a improvisar, usando para ello un tema que les sirva de pretexto, hasta halagar a una mujer fuereña y desconocida puede funcionar. Se van turnando cantando sus versos acompañados de jaranas tocadas por varios chicos y chicas jóvenes. Sin interrupción, se coloca la tarima y comenzó el fandango.

Fue un fandango de pocos asistentes y pocos músicos, aunque eso no impidió su disfrute. Solo algunos llegaron del Puerto de Veracruz aunque oriundos del DF, pero a pesar de eso hubo poca gente de fuera y también poca gente del lugar. Había bastantes bailadoras pero al ser muy jóvenes, se retiraron muy pronto. El fandango de hecho no duró demasiado, empezó a las 9 de la noche y a las 11 se retiraron gran parte de los asistentes. Se tocaron sones en una tonalidad no frecuente, Sol, a petición de uno de los guitarreros. A las doce y media de la noche ya quedaban muy pocos participando. Pero tuvo lugar otro momento de contrapunteo especial en el que incluso se detuvo el fandango porque los versadores tienen la autoridad para hacerlo, ellos querían versar y lo hicieron en modo de pique o controversia (**Audio 79**). La experiencia se superpone a la juventud.

❖ **Mayordomía de San Juan Bautista en Chacalapa**

El son jarocho en Chacalapa se empezó a tocar como música de los negros que se vinieron a vivir a estos lugares, ellos ya tocaban el son jarocho en los lugares donde vivían antes de venir aquí y lo tocaban con su propio estilo, pues se fue desarrollando con el paso del tiempo, y a este se le fueron incrementando ritmos de la región y se fue formando como una identidad en este ámbito de la música.

Delio Morales (Cruz Martínez y Rueda Alfonso, 2008:7)

Chacalapa es una población de menos de 2000 habitantes, que pertenece al municipio de Chinameca. Existe escasa documentación histórica aunque está extendida la idea de que la comunidad fue fundada en 1712 bajo el nombre de San Francisco del Rosario. Cuentan leyendas que fue fundada por 12 familias negras de esclavos que desertaron de las haciendas que había en Chinameca, propiedad de españoles. Otros dicen que los primeros fundadores fueron 2 hombres y 2 mujeres de la familia Rueda. Otros aseguran que los primeros pobladores fueron personas de origen africano traídos por españoles en barcos,

que escaparon al llegar a tierra firme, en Puerto México¹⁸⁸ –hoy Coatzacoalcos. Su localización, a las faldas de la Sierra de Sotepan, la ubican dentro de la región del mismo nombre aunque es una población donde se practican variantes musicales particulares en relación a la música de jaranas.

El son jarocho o fandango, como se conoce aquí en Chacalapa, a diferencia de otros lugares, aquí se toca de una manera única, le ponemos un poquito de nuestra cosecha, como que tiene más candela y sabor.

Ángel Manuel Lafont Padua (Cruz Martínez y Rueda Alfonso, 2008:9)

Sus celebraciones anuales más importantes son las fiestas patronales de San Juan Bautista celebradas el 24 de junio y la última mayordomía del año dedicada a Santiago Apóstol el 25 de julio. Ambas son sostenidas por mayordomías donde la música forma parte fundamental de las fiestas y la celebración del fandango ocupa un lugar preeminente. La mayordomía al patrón San Juan Bautista¹⁸⁹ es un complejo ritual religioso y de intensificación identitaria que supone el fomento de las relaciones sociales, tanto familiares como comunitarias. Además de la mediación con el ser sagrado, la celebración contribuye a la definición de ciclos temporales gracias a la conmemoración anual. Tiene importantes consecuencias en las actividades productivas, comerciales y de consumo para sus principales actores. Pero también por el desarrollo de la feria, donde además están presentes las actividades lúdicas y el juego. Todos estos aspectos son compartidos por todos los ejemplos descritos hasta ahora. Sin embargo en este caso durante los tres días que dura la

¹⁸⁸ <http://tierrafromestiza.blogspot.mx/> (Consulta 17/07/2016)

¹⁸⁹ Aunque la información está sin confirmar, parece que fue entre 1932 y 1936 cuando la población tuvo su propia imagen de San Juan Bautista y antes de esta fecha las mayordomías se hacían solamente con la bandera de San Juan con la efigie del mismo y de un solo color, tipo estandarte. Durante la noche del primer fandango, el mayordomo acompañado por 2 personas, llevaba a cabo el nombramiento del bando. Esto consistía en nombrar a las parejas de novios no oficiales todavía para que durante el paseo del día siguiente anduvieran del brazo, de lo contrario tendrían que acatar un castigo. Parece que la procesión del santo era acompañada por un grupo de personas denominados “los negros”, hombres pintados de negro y algunos disfrazados de mujeres, tocando un tambor y azotando látigos. Otros eventos que tenían lugar en la celebración eran carreras de caballos, montadas de toros, despescuezadas de gallo o patos. La última consistía en colgar gallos y/o patos en la calle y los hombres en sus caballos, pasaban corriendo y tenían que quitarle la cabeza a uno de estos animales, cuando uno lo lograba salía a todo galope hasta el fandango, los demás lo seguían y al llegar al lugar lanzaba con todas sus fuerzas la cabeza hacia la tarima, con la intención de manchar de sangre al acompañamiento y en especial a la bailadora. <http://tierrafromestiza.blogspot.mx/> (Consulta 17/07/2016)

V. Rituales y otras celebraciones

fiesta los símbolos son gestionados y concentrados fuera del ámbito eclesiástico. Todos se velan en la casa de los mayordomos: la imagen del santo, los elementos del altar que lo cobijan y la bandera nacional. Ésta última está también asociada al patrón a través de su efigie en el centro y se pasea en el Paseo del Santo, con un formato similar al de una cabalgata. La bandera es también bailada por los mayordomos en el fandango y llevada a casa del próximo mayordomo donde permanecerá todo el año hasta la celebración de su próxima fiesta.

El guión cultural de esta performance refiere a la cosmovisión sincrética católica y mesoamericana, caracterizada por la ordenación de objetos naturales y productos culturales en diversos planos del universo, en su variante de la zona Sierra de Sotepan y Santa Marta pero además con ciertos rasgos particulares al tratarse de una población en el límite entre la Sierra y el Istmo. Los santos patronos aparecen como deidades que residen en el plano celeste como símbolos de la síntesis sincrética entre el catolicismo y la cosmogonía de los pueblos originarios de la región y de poblaciones foráneas como la descendiente de los esclavos de origen africano. A estos elementos hay que añadirle otros conformados de forma más reciente y en relación directa con el ejercicio de la música de jaranas y el fandango. Chacalapa ha sido destacado por los historiadores del son jarocho como un municipio con una alta proporción histórica de afrodescendientes (Delgado Calderón, 2004:69; García de León, 2006:37). Junto con Tonalapa, son las 2 rancherías en el área de Chinameca que se consideran formadas en su totalidad por negros en su fundación. A pesar de que los mismos autores destacan que en el siglo XVIII había otras poblaciones con mayoría afrodescendiente –Tesechoacán, Acayucan, Cosamalopan...–, Chacalapa entró a formar parte del discurso institucional y de los gestores culturales de recuperación de “la tercera raíz” desarrollado a lo largo de la década de los años 90 del siglo XX, es decir, la que buscaba destacar las aportaciones culturales de los esclavos negros llegados a México.

En el contexto de decadencia vivido alrededor del ejercicio de la música de jaranas y la fiesta del fandango en la década de los años 70 del siglo XX, Chacalapa fue uno de los emplazamientos donde se desarrollaron las entonces novedosas técnicas de difusión, puesta en valor y aprendizaje de la música, el baile y la versada. Esta labor fue desarrollada por personas jóvenes llegadas de cabeceras municipales cercanas tras su experiencia con instituciones públicas en entornos urbanos donde habían adquirido ideas claras acerca del valor de la música en la construcción de identidades. A pesar de esto quedaban en este momento –y aún quedan– músicos mayores, anteriores a la época de talleres y festivales, que en distinta medida fueron incorporados a las iniciativas de “recuperar el son”, como el registro de jaraneros llevado a cabo por la recién creada Unidad Regional de Culturas Populares de Acayucan entre 1978 y 1979, o los talleres de laudería en el área popoluca en

coordinación con el Instituto Nacional Indigenista (Delgado Calderón, 2004:49). En trabajos recientes (Ortiz López, 2009:92) todavía se reconoce que en la localidad hay ejecutantes de música de cuerdas que no se definen como músicos profesionales, sino que consideran su participación en la fiesta como un gusto y a la vez un compromiso.

Está muy difundida la idea de que en este pueblo se conserva una variante específica en cuanto al estilo de ejecución de la música basada en una nota dominante más aguda, así como una cadencia particular expresada por sus bailadores locales. Por estos motivos, la mayordomía de San Juan Bautista en Chacalapa es una fiesta muy conocida entre los jaraneros y a la que asisten actualmente gran cantidad de “fuereños”. Existen algunos trabajos académicos que se hacen eco con diferente profundidad de estas fiestas (Ortiz López, 2009; Cruz Martínez y Rueda Alfonso, 2008).

La mayordomía que desarrolla la fiesta patronal de San Juan Bautista en Chacalapa es no constituye una jerarquía cívico-religiosa sino lo que Chance (1990:40) llama un “sistema de fiestas” en el cual el prestigio se adquiere a través del sostenimiento de las mismas en ausencia de una jerarquía fija de posiciones –en contraposición al “sistema de cargos” como jerarquía de oficios escalonados mediante la cual los individuos ascienden gradualmente. Aunque en este trabajo no han sido estudiadas en profundidad las relaciones que pueden establecerse entre el desarrollo de los cargos de mayordomos y la ocupación de cargos civiles, sí puede decirse que en este municipio se da la separación actual entre el gobierno civil y el sistema de fiestas religiosas. A pesar de esto puede afirmarse que la participación en el sostenimiento de éstas continúa como una fuente de adquisición de prestigio puesto que implica la disposición de recursos económicos indispensables, así como de un acervo mínimo de relaciones interpersonales para constituir las redes de apoyo entre los grupos domésticos participantes. Lo que no se puede afirmar con certeza es si este sistema en Chacalapa contribuye a la distribución de la riqueza o si por el contrario legitima las diferencias socio-económicas.

Lo que se observa es que las redes de intercambio establecidas a partir del desarrollo de la fiesta fomentan la interacción y las relaciones entre los habitantes de las distintas localidades cercanas y convocadas en esta fiesta. La persona asignada por los anteriores mayordomos y su núcleo familiar, deberá realizar un fuerte gasto en proporción con sus ingresos anuales ya que durante el ciclo completo del evento tendrán la obligación de alimentar a todas las personas que se acerquen a la fiesta. Por tanto se trata de un consumo en el que los bienes y valores utilizados no reproducen ni son una ganancia material para el que los invierte. Por ello es necesario que se preparen durante el año previo para poder afrontar la responsabilidad de la mayordomía. Otra de las obligaciones del mayordomo es

V. Rituales y otras celebraciones

hacerse cargo de la imagen del santo y de la bandera que se celebra. El complejo festivo abarca un día antes y un día después de la jornada oficial asignada por el calendario litúrgico para la conmemoración de San Juan Bautista. Según Ortiz López (2009:89) 9 días antes de la fiesta se realiza una peregrinación y se buscan 9 casas, hogares de vecinos potencialmente mayordomos el año siguiente. Cada día de la novena el santo duerme en una de estas casas, hasta el día de la víspera en el que ocupa su lugar en el altar preparado en la casa del mayordomo. Durante el año la imagen del santo reside en la iglesia, pero la bandera lo hace en casa del próximo mayordomo para “bailarse” el día de la fiesta y a su término ser entregada al siguiente encargado de la fiesta.

El concepto de puesta en escena hace alusión tanto a la composición del escenario como a los movimientos que se hacen en el mismo. La conmemoración patronal en Chacalapa comprende un complejo festivo que incluye actividades de distinta índole y abarca tres días de celebración. Entre ellas destaca la misa y la llegada del santo al altar en casa de los mayordomos, la procesión del santo y de la bandera acompañada de caballistas o “Paseo tradicional a San Juan Bautista”, el fandango con canto de mañanitas al santo y baile de bandera. También forman parte del conjunto de actividades la feria y los juegos, las peleas de gallos, el palo encebado, el rodeo y las exposiciones artísticas. Actualmente también tiene lugar un Encuentro de Jaraneros, que puede durar uno o 2 días. Como dato ilustrativo del crecimiento del número de grupos en la zona es significativo notar que en 2004 participaron 7 agrupaciones mientras que en 2007 lo hicieron 20 (Ortiz López, 2009:89). En 2013 tuvo lugar el día 22 de junio en el Parque Central de la localidad y fue organizado por el Colectivo Raíces y Retoños bajo el lema “Soy Afromestizo”.

Es fundamental tener en cuenta el total del complejo festivo en el que está inmerso el fandango de la mayordomía, que permite comprender la actuación del texto cultural. Es frecuente que en los últimos preparativos de la fiesta toque algún conjunto de música tropical y posteriormente se realice un fandango (Ortiz López, 2009:89) llamado popularmente “fandango de las cocineras”. Durante los 2 días –23 y 24 de junio– el huapango tiene lugar en el mismo espacio: en los exteriores de la casa de los mayordomos, bajo una carpa donde también están las sillas y las mesas dispuestas para los asistentes. En este espacio se desarrolla, no solo el fandango, sino todas las actividades de comensalidad y baile de los 3 días que comienzan desde la mañana. En 2013 se colocaron 2 tarimas de 1 metro x 2.5 metros aproximadamente y la decoración consistió en papel picado de colores colocados bajo una enorme carpa azul y amarilla. No existen en esta fiesta espacios de venta de artesanía, comida o bebida. Tan solo en la puerta del recinto había un pequeño puesto de artesanías y en la entrada a la casa de los mayordomos un puesto de botanas. Dentro del espacio festivo acotado por la carpa nada se vende, todo se ofrece sin costo,

excepto cigarros y frutos secos proporcionados por vendedores ambulantes. El café y los tamales no se terminaron en toda la noche. La cerveza se adquiría por los que la consumen en tiendas cercanas, algunos beben alcohol destilado con discreción.

Los principales actores son los mayordomos y sus colaboradores –familias y amistades cercanas–, los músicos –jaraneros, bandas de viento, orquesta tropical contratada–, cocineras, jinetes, feriantes, sacerdote y colaboradores de la parroquia. Cada uno de este grupo de actores tiene un entorno de actuación diferente pero parte del complejo festivo y entre ellos existen intersecciones y relaciones. A continuación se analizan con mayor profundidad los espacios donde tiene protagonismo la música de jaranas. Es decir, el fandango, pero también la procesión con el santo que implica un desfile de jinetes a caballo. Considerando propiamente a los actores del fandango, en este evento hubo en los momentos de máxima participación aproximadamente 45 músicos de 28 años de edad media. Es decir, aunque estaban presentes, había pocos músicos de edad avanzada y una gran mayoría de jóvenes. El 80% de ellos eran hombres y tan solo el 20% de los ejecutantes de instrumentos eran mujeres. Tan solo 3 o 4 músicos eran oriundos de Chacalapa, mientras que el resto procedían de poblaciones cercanas como Chinameca, Acayucan, Cosoleacaque o Minatitlán. Además habían llegado músicos procedentes del D.F., Cuernavaca, Xalapa e incluso del sur de los Estados Unidos. Estos datos confirman el reconocimiento exterior del que goza esta celebración a pesar de tener lugar en una pequeña comunidad en las faldas de la sierra.

Participaron aproximadamente 40 bailadores, de una edad media superior a la observada en toda la muestra, unos 35 años. Pero entre ellos la edad alcanzó una varianza media, es decir, que había bailadoras de edad avanzada junto a otras de mediana edad y otras más jóvenes. Esto teniendo en cuenta que la mayoría de los bailadores eran mujeres, aproximadamente el 70% del total. En el grupo de los hombres la edad fue más homogénea, solo participó un bailaror de edad avanzada junto a los jóvenes. “La banda fandanguera”, los que vinieron de fuera a tocar y a bailar y los músicos anfitriones de Chacalapa, la mayoría se conocían entre ellos y muchos se hospedaron en una casa que les cedieron justo frente a la mayordomía.

La audiencia estuvo compuesta principalmente por miembros de la población, entre ellos los invitados por los mayordomos para colaborar ese año en la organización de toda la fiesta: cocineros, meseros, los que ayudaron a despiezar las reses...A éstos, cuya actividad en la organización se reduce a tiempos concretos, se sumaron visitantes de poblaciones cercanas que estuvieron presentes unas horas en el día o en la noche, y en menor proporción visitantes lejanos que permanecieron varios días en la fiesta. En los momentos

V. Rituales y otras celebraciones

de máxima asistencia se conformó un grupo de espectadores de 150 personas aproximadamente, que se redujo hasta un mínimo de 20 al término del fandango. Entre ellos la edad media era de 45 años aproximadamente, con una varianza media, es decir con presencia de adultos de avanzada edad y también de niños. Se apreciaba una mayoría de mujeres, aproximadamente en un 60%. La gente se dispuso sentada alrededor de mesas, los más atentos al fandango se ubicaron más cerca de la tarima pero había otros muchos desperdigados alrededor que conversaban, tomaban o comían. Así mismo había un intenso tránsito de personas moviéndose de un lado a otro del recinto, personas que se dirigen hacia el baño, hacia la cocina, afuera de la casa o por detrás de la carpa donde se han almacenado todos los elementos necesarios para la fiesta en los distintos momentos: sillas, mesas, escenario, útiles de cocina...

Los principales medios de producción simbólica gracias a los que se realiza la fiesta son la carpa y la iluminación eléctrica, que permitieron desarrollar toda la actividad durante el día y la noche, el equipo de sonido para amplificar las intervenciones musicales diurnas, y el pequeño escenario donde éstas tuvieron lugar. A estos hay que sumarle los alimentos que se ofrecen de forma gratuita a todas las personas que llegan y que son elementos centrales de la ofrenda de los mayordomos. En esta ocasión se sirvieron aguas de sabor naturales, se mataron y se cocinaron varias reses para la ocasión, para lo que fueron necesarios abundantes útiles de cocina e infraestructura para los distintos guisos preparados –barbacoa y tamales– además de las mesas y sillas dispuestas para la comensalidad. Se dio de comer durante las noches de huapango pero también se recibió a todo el que llegó para desayunar y almorzar durante los 3 días completos de la fiesta.

La mayoría de los músicos vestían pantalones de mezclilla y camisas lisas o de cuadros. También llevaban gorras modernas o sombreros de distintos tipos, además otros complementos como aretes o dilatadores en las orejas. Es decir, la apariencia en general seguía una moda moderna, en contacto con tendencias actuales aunque reinterpretada en códigos más personales. La mayoría de los bailarines eran también músicos y por lo tanto su indumentaria para subir a la tarima ya ha sido descrita, con el matiz de que portaban zapatos de suela gruesa o botines de baile para conseguir la sonoridad de sus pasos. Las bailarinas lucían en su mayoría faldas largas y sueltas o vestidos con enaguas o puntas tejidas debajo. En general el vestuario estaba adaptado a la confección actual y se usaron menos que en otras ocasiones observadas los refajos y faldas largas de un solo color. El cabello, largo en la mayoría de las mujeres, casi obligadas lo lucían recogido debido al fuerte calor. En general las chicas llevaron menos adornos como aretes, collares o pulseras. Los instrumentos de los músicos son otros de los medios de producción simbólica más

importante, que además de las tarimas, fueron jaranas, requintos, leonas, quijadas y un güiro. Ocasionalmente se escuchó también un pandero.

Las tarimas se colocaron junto a la entrada del gran recinto. A la derecha de las mismas se ubicaron los músicos, bajo un costado exterior de la carpa y junto al área de la cocina. Del otro lado del entarimado, estaban las sillas que se extendían, junto a las mesas, en el resto del espacio. El altar estaba algo retirado del corazón del fandango, a la izquierda del mismo y en la parte de acceso a la casa. Los “conductores” del fandango –los que deciden qué son se va a tocar, en qué tonalidad, a qué velocidad se va a iniciar– fueron los pocos músicos del lugar. Entre ellos estuvo presente un ejecutante con reconocimiento en la región y de mayor edad que proporcionó el tono en el que se debían afinar el resto de los instrumentos, junto él otros más jóvenes lo acompañaban. La afinación usada por la mayoría de los instrumentos es la más común actualmente, “por cuatro” o “por mayor”, aunque la nota de referencia –que habitualmente es Sol– fue en esta ocasión más aguda, algunos señalaban que casi un tono y medio más alto, como es la costumbre en esta población. Esto tiene importantes consecuencias no solo para los instrumentos que no suelen soportar esta tensión en sus cuerdas, sino también para otro de los instrumentos más importantes en el fandango: la voz de los cantadores, que como es habitual fue de mayoría masculina. Cada día de fandango se tocaron aproximadamente 12 sones, a lo largo de las cerca de 7 horas que duraron. Dieron inicio alrededor de las 22.00h y aunque con pocos músicos y menos público, amanecieron en torno a la tarima los 2 días. En cuanto al repertorio ejecutado, todos los sones que se interpretaron pertenecen al grupo que en el capítulo V fueron señalados como más populares. Destacó entre todos ellos el son del Siquisirí ejecutado en la noche del primer fandango a las 00.00h. Fue tocado sin bailar y no alrededor de la tarima sino ante la imagen del santo en el altar, con coplas de alabanza a San Juan y lo que se denominan las “mañanitas la santo” ([Audio 80](#)). Este fue el único son que se repitió.

Algo que cabe destacar fue la larga duración los sones ya que muchos superaron los 20 minutos de ejecución y es un rasgo relacionado con la gran cantidad de bailadores y músicos presentes. Pero además se produjeron en 2 días 2 interpretaciones del son del Zapateado ([Audio 81](#)) excepcionalmente largas, una de casi 50 minutos y otra que rondó los 40, alcanzando una de las cotas más altas que se han registrado a lo largo de toda la investigación. Ambas interpretaciones recogidas entre las 2 y las 3 de la mañana, de ritmo pausado aumentando progresivamente pero sin perder su carácter “asentado”, pueden considerarse uno de los momentos álgidos de los 2 fandangos. En ellos se consiguió la comunicación entre los músicos, los bailadores y los cantadores, pero también con las personas que observan y escuchan, entrando en un estado cercano al trance motivado por la

estimulación de los sentidos principalmente gracias a las vibraciones sonoras pero al esfuerzo físico y la concentración que supone el producir entre todos la música. A esto se suma la comida, la bebida y otras sustancias que pueden estimular la percepción sensorial, además de las propias situaciones, sentimientos y relaciones entre todos los que estaban presentes y lo que acaecía entre ellos en esos días.

En general el estilo del zapateado desarrollado en la tarima se calificó como “muy brincado”, es decir, se saltaba mucho a la hora de ejecutar los redobles. Los bailarines giraban sobre sí mismo, acorde con el estilo actual de los jóvenes. Como se dieron cita una gran cantidad de bailarines, durante una sección se subieron 2 parejas mixtas simultáneamente en los sones de pareja, una en cada tarima pero juntas. Esto es algo inusual y que puede interferir en la ejecución rítmica del son si las 2 parejas no consiguen mantenerse en el tiempo marcado por la música, pero que persigue la adaptación a la circunstancia particular y el goce de los presentes. En los sones de “montón” bailaron hasta 6 parejas de mujeres al mismo tiempo y en ocasiones prácticamente sin relevo de bailadoras, es decir, que una pareja de mujeres puede bailar un son de principio a fin. Los de pareja sin embargo estuvieron más disputados, el cambio se realizó después de que fueran cantados 2 versos y por lo tanto una pareja permanecía poco tiempo en la tarima. A pesar de esto en un mismo son se repetían los bailarines y las parejas expresando así sus ganas de bailar y su gusto por el son en particular. La versada se hizo presente cantada en los sones, la mayoría de los versos “sabidos” y no improvisados, y nunca hubo declamación de versos sin música –ya fueran décimas u otra composición lírica. Sin embargo al estar presentes versadores reconocidos de la región, ya de edad avanzada cuyo torrente de voz no les permitió intervenir todo lo que quizás hubieran querido con la gran cantidad de instrumentos que participaron, lo hicieron en voz baja al calor de la fiesta y la bebida, en pequeños círculos con los amigos, mostrando así su gran acervo de versos memorizados a lo largo de toda una vida.

Además del fandango en la mayordomía, que se celebra durante 2 noches consecutivas, destaca el Paseo del Santo del día 24 por la tarde. En él se recorren las calles con una ruta variable y guiada por el mayordomo mientras porta la bandera. Es acompañado con música de jaranas ya que caminan junto al santo los jaraneros, los caballistas y personas a pie ([Audio 82](#)). Luego el santo es dejado en su altar y se toca el son del Siquisirí. Los mayordomos van vestidos con el traje típico “de jarochos” y presiden la procesión a caballo, seguidos por el santo, mujeres caminando, los jaraneros y al final un gran número de caballistas ya vestidos al estilo ranchero. Se tocan sones del repertorio habitual, como el Siquisirí o la Bamba. El 25 de junio también se ofrece comida y tiene lugar una procesión encabezada por el mayordomo, o algún miembro cercano de su familia, a caballo con la

bandera y otros cargando al santo en dirección a la iglesia para devolver a la imagen. Dentro del templo se dicen palabras de agradecimiento y una oración. Algunos se quedan y otros siguen la procesión hacia la casa de los futuros mayordomos con la bandera que será bailada con un son en agradecimiento de los sorprendidos futuros mayordomos (Ortiz López, 2009:89-92).

En los diferentes ámbitos en los que se sucede la fiesta participan instituciones y organizaciones del poder oficial como las autoridades municipales en la organización de la feria y los juegos; o las autoridades eclesiásticas en las actividades de culto que tienen lugar en el templo. Sin embargo la fiesta popular, dentro de la que tiene lugar el fandango, es organizada gracias al sistema de mayordomías que se enmarca dentro de los sistemas de cargos. Pero el poder social entendido como la capacidad de controlar, modificar o influir en el comportamiento de otra persona, también puede observarse en el fandango, donde habitualmente existe un grupo de personas que “lo conducen” o lo dirigen musical pero también emocionalmente. Aunque no se trata de un grupo fijo a lo largo de toda la duración del mismo, suele estar compuesto por los músicos más experimentados y los que son anfitriones de los visitantes, es decir, oriundos del lugar donde se está celebrando la fiesta. En ocasiones pueden hacer respetar otras pautas dentro del fandango, ya sea con respecto al intercambio de bailarines o la forma o lugar por el que subirse a la tarima. A pesar de que en esta ocasión fueron ejercidas estas jerarquías, la gran cantidad de músicos “fuereños” oscureció y disminuyó las especificidades del fandango en esta localidad tanto musicalmente como en el estilo del baile. La abrumadora energía de la gente joven ha provocado en ocasiones como esta, que los propios pobladores del lugar se retiren de la tarima cediendo el espacio y el tiempo a la juventud visitante. Aunque esta conducta se puede interpretar como acto de generosidad, contribuye a homogeneizar la práctica de este ritual festivo y empobrece la experiencia de los mismos actores de la performance al no diversificar sus códigos expresivos.

En la macro región Costa Sur existen otras fiestas patronales importantes desde el punto de vista del rol que cumple en ellas la música de jaranas y los fandangos. Una de ellas es la que se celebra el 25 de julio en honor a Santiago Apóstol en la cabecera municipal de Santiago Tuxtla. Existen en otros trabajos crónicas y descripciones de esta fiesta (Vargas Montero, 2007:278-301; Gottfried, 2005: 276-294) que incluye muchos de los elementos descritos en las anteriores: cabalgata, mojjigangas, fandangos y Encuentro de Jaraneros entre otras. Así mismo el Apóstol Santiago es venerado también en otras localidades, como en la mayordomía que en su honor se celebra también en la localidad de Chacalapa ([Audio 83](#)). Otras de las fiestas patronales relevantes en la región es la celebrada en honor a la Virgen del Carmen en Catemaco, en la región de los Tuxtlas. Esta además

tiene la peculiaridad de ser destino de una de las peregrinaciones más importantes de toda la macro región Costa Sur y que mantiene una fuerte relación con el culto al Señor de Otatitlán. Según algunos informantes anteriormente sí fue común la celebración de fandangos en la festividad del 15 de julio en Catemaco, aunque en la actualidad la celebración del Encuentro de Jaraneros ha desplazado al fandango que era celebrado frente a la iglesia. A estos ejemplos cabe sumar otras fiestas patronales en la región Istmo, como la del Cristo de la Salud en Cosoleacaque o la de Acayucan en honor del Obispo San Martín donde en los últimos años se ha querido recuperar la presencia en ellas de fandangos a través de la convocatoria a los distintos grupos de jaraneros que hay en el municipio.

V. 1. 2 VELORIOS A IMÁGENES SAGRADAS

Al hilo de este nuevo apartado, es conveniente recordar que la división de este capítulo, y la clasificación que de los eventos se hace, responde más a un interés por resaltar ciertos aspectos de las performances culturales que a la intención de crear departamentos estancos a los que la realidad tenga que adaptarse. Es importante señalar que existen varios casos en los que la celebración anual del patrón implica también un velorio. Éste tiene como centro una representación del ser sagrado y dura toda la noche de forma ininterrumpida. Se alternan los sones de fandango con cantos de alabanzas guiadas por una persona y coreadas por parte de los asistentes. En algunos casos estos velorios incluyen la celebración de forma paralela y simultánea del ejercicio de la música de jaranas y en ocasiones significa también un fandango.

Uno de esos casos es el del velorio a San Andrés celebrado en el marco de su fiesta patronal en la localidad de San Andrés Tuxtla ([Audio 84](#)). En este caso además de un huapango simultáneo a la actividad de las rezanderas al santo patrono en la casa de la dueña de la efigie, tiene lugar un Encuentro de Jaraneros con sus huapangos al término. Los fandangos en los velorios a santos han sido destacados en algunos trabajos académicos sobre el “las músicas jarochoas” como algo característico y exclusivo de la Sierra de los Tuxtlas, e incluso en algunos casos como una práctica específica tuxtleca dedicada a una imagen en particular: la Virgen de los Remedios (Huidobro Goya, 1995:94; Barahona Landoño, 2013:277), radicada actualmente en San Andrés Tuxtla. Sin embargo no es así exactamente.

Si bien en la región de los Tuxtlas se celebran velorios a imágenes sagradas con huapangos, y entre ellos destacan los ofrecidos al culto regional de la Virgen de los Remedios por especificidades de su práctica, no es el único ser sagrado al que se le dedican este tipo de celebraciones. Otras advocaciones marianas pueden ser centro de estas veladas

en la región, como el velorio celebrado en honor a la Virgen del Rayo en agosto en la comunidad de Los Mérida, en el municipio de San Andrés Tuxtla. Así como el velorio de febrero a la Virgen de la Candelaria en la comunidad del Polvorín o el de la Virgen del Carmen en la comunidad de Puerta Nueva, ambas poblaciones en el municipio de San Andrés Tuxtla. Así mismo se celebran huapangos en honor de la Virgen de Guadalupe en distintas comunidades tuxtlecas, como por ejemplo en Texcaltitan ([Audio 85](#)) o en la ranchería del Hato ([Audio 86](#)), municipio de Santiago Tuxtla. Este último adquirió características emblemáticas debido a su relación con una reconocida familia de músicos de la población, la familia Utrera. Sin embargo se ha dicho, de forma oral en foros de discusión, que este era el único fandango de velorio a la Virgen de Guadalupe que sobrevivía. Esto ha quedado ya suficientemente negado argumentando la existencia de otros actualmente en los Tuxtlas. El fandango del Hato en honor a la Virgen de Guadalupe ha sido descrito (Cao Romero, 1995:25) como un evento donde se combinan rezos, juego, fandango, comida y bebida durante 2 días: 11 y 12 de diciembre. Con rezos y música la Virgen es conducida al altar de velación, construido y adornado para la ocasión mientras las mujeres le ofrecen alabanzas y los músicos sones.

A pesar de que al llegar diciembre los músicos se preparaban para asistir a los velorios en honor a la Virgen de Guadalupe y de la Purísima Concepción en sus vísperas, esta costumbre está decayendo porque en las últimas décadas las familias acompañan sus procesiones por una banda de viento y los jaraneros han sido sustituidos por un sonido disco, razón que ha ausentado en los últimos años al huapango de la Virgen de Guadalupe. Sin embargo las cantadoras aún saben que es una jornada larga donde hay que amanecer cantando de velorio en velorio de los muchos que se llevan a cabo en los pueblos. Es en el velorio del 11 de diciembre celebrado a la Virgen de Guadalupe cuando las cantadoras desgranar las primeras pascuas, las de la guadalupana, y después el huapango (Moreno Nájera, 2013:13-17).

La celebración de velorios y fandangos también puede celebrarse en honor a otros seres sagrados, no necesariamente imágenes marianas, por los que se profese devoción e incluso en un ámbito reducido y doméstico para pedir o agradecer favores. Se celebra, por ejemplo en la región de la Cuenca del Papaloapan, a San Martín de Porres entre las poblaciones de Zacate Colorado y las Peñitas, separadas por el Papaloapan y la primera perteneciente al estado de Oaxaca y la segunda en Veracruz. En un hermoso paraje natural en la ribera del río, rodeado de campos de caña y de otros cultivos, tiene lugar esta celebración el 3 de noviembre. San Martín de Porres es un santo negro y sus devotos de hecho celebran así mismo la afrodescendencia de los pobladores de la región. El santo es llevado por el río desde Zacate Colorado a Las Peñitas donde es recibido y celebrado con

un fandango. En años anteriores el sacerdote de las Peñitas se negaba a prestar el santo para la celebración de la fiesta. Tras los conflictos que se derivaron de esta negativa, los fieles encargaron una nueva imagen tallada en madera de bulto redondo y la custodia uno de los devotos durante el resto del año acompañada de flores y permanentemente sobre andas.

De los ejemplos anteriores se deduce que la celebración de velorios y huapangos en honor de imágenes sagradas, si bien es abundante en la región de los Tuxtlas, no es una práctica exclusiva de esta área. Así mismo se practica también en la región de la Sierra de Santa Marta-Soteapan. Sin embargo en la Sierra de Soteapan la antigua organización ceremonial derivada de cofradías y hermandades coloniales de culto a imágenes divinas descansa hoy en los mayordomos. Éstos en coordinación con las autoridades municipales y apoyados por sus 2 diputados (Loncón Antileo, 2006:80) organizan las fiestas patronales del municipio de Soteapan: San José patriarca el 19 de marzo y San Pedro Apóstol el 29 de junio. En el marco de las fiestas de junio se realizaba el Encuentro de Jaraneros que culminaba con fandangos comunitarios. En 2007 el Encuentro¹⁹⁰ de San Pedro de Soteapan llegó a su vigésima edición (Cruz Martínez, 2007), siendo superado en antigüedad solo por el de Tlacotalpan. Durante las fiestas, en el templo, tienen lugar danzas tradicionales como la de La Malinche, una danza de conquista sin diálogo ([Audio 87](#)). Se ejecuta así mismo en Sayula, Santa Rosa, Loma Larga, Sabaneta, San Fernando y otros pueblos, también entre nahuas y zapotecos. En cada pueblo la danza toma modalidades diferentes que afectan también a los instrumentos con los que se interpreta la música (Delgado Calderón, 2004:159). En San Pedro de Soteapan se interpreta con violín y jaranas. La danza del Tigre es así mismo bailada pero en la casa del mayordomo y a al ritmo de tambores y sonajas, para conjurar catástrofes y epidemias, para propiciar la fertilidad y la vida de las plantas, los animales y seres humanos ([Audio 88](#)). La danza del Tigre consta de 8 sones, 3 de los cuales son de difuntos. En general todos los sones se tocan durante las velaciones, en la iglesia, durante la Semana Santa, en las mayordomías y antiguamente en el carnaval. Estos sones se acompañan de danza, aunque también pueden tocarse solos, y los instrumentos son flauta de carrizo de dos hoyos, tambor vertical o huehuetl y sonaja (Delgado Calderón, 2000a).

Así mismo en esta región se le rinde un fuerte y extendido culto a San Juan de Dios, que a su vez es patrón del vecino municipio de Pajapan. En esta localidad náhuatl y en su fiesta mayor, se realiza anualmente un velorio pero éste no implica un huapango. En él se

¹⁹⁰ Sin embargo en 2016 no se realizó Encuentro sino un pequeño Foro Cultural organizado por el municipio en el que participaron, eso sí, 2 grupos de jaraneros de la región.

interpretan, además de alabanzas, música de cuerdas pero con variantes específicas en la instrumentación y el repertorio, ya que no son sones bailables. Pero San Juan de Dios, el “peregrino”, es además un santo que circula por distintas comunidades de la sierra, donde a su vez se le realizan velorios, anualmente en el periodo entre noviembre y marzo¹⁹¹. En el año 2015 San Juan de Dios fue recibido en 7 poblaciones, en las que tenía programados algo menos de 200 velaciones. Algunas de estas poblaciones, como Minzapan, son conocidas por sus huapangos.

Es relevante al menos señalar que recientemente se están realizando fandangos de las numerosas mayordomías dedicadas a santos y otros seres sagrados en Cosoleacaque, en la región del Istmo. Desde el año 2013 al 2016 se tuvieron noticias de fandangos llevados a cabo en mayordomías dedicadas a numerosas devociones, entre ellas, Jesús de Nazaret, San Felipe Apóstol, San Antonio, Divino Niño, San Juan Pastor, San Pedro Apóstol, San Rafael Arcángel y la Virgen de la Natividad. Éstas además de otras advocaciones extendidas en la región como San Juan de Dios, la Virgen del Carmen o la Virgen de Guadalupe. Según algunas informaciones orales se trata de mayordomías zapotecas y antiguamente no eran celebrados con huapango. Sin embargo recientemente sí se ha incorporado a este tipo de celebraciones, posiblemente por la gran cantidad de jóvenes jaraneros que existe en la actualidad en esta región y la incursión de nuevos discursos o guiones culturales acerca del acompañamiento musical a los rituales y al servicio de la comunidad como medio para fortalecer el tejido social y la construcción de la identidad local¹⁹².

En general el tema de los huapangos o fandangos de velorio ha sido poco tratado en los múltiples trabajos acerca del “son jarocho tradicional”, en los que en general se describe el género y su fiesta como manifestaciones profanas y características de la población mestiza. Por eso este tipo de celebraciones son poco conocidas y tratadas someramente, en ocasiones

¹⁹¹ Para profundizar acerca de la mayordomía de San Juan de Dios en la región puede consultarse la tesis de Uribe Cruz (2002:230-235).

¹⁹² Acerca de las mayordomías zapotecas en el Istmo Uribe Cruz (2002:285-308) afirma que se celebran en poblaciones como Minatitlán desde la segunda década del siglo XX. Existen referencias documentales de mayordomías zapotecas en Coatzacoalcos desde los años 30. A diferencia de los nahuas y popolucas, según este autor los zapotecas se desenvolvían con soltura en un medio urbano y dominado por la industria. Sus orígenes parecen estar relacionados con asociaciones profesionales de carácter religioso. Algunas mayordomías zapotecas identificadas por este autor en Minatitlán coinciden con las citadas para el caso de los fandangos de Cosoleacaque, como la Virgen de la Natividad (Uribe Cruz, 2002:319-354) que es celebrada con sones istmeños y música del trópico-salsa, cumbia y danzón. Sin embargo el autor no menciona fandangos asociados a estos cultos.

recibiendo problemáticas clasificaciones como la de “son indígena” aludiendo a prácticas musicales –repertorios, instrumentaciones, usos y puestas en escena– excepcionales o fuera de la regla que se cumple tanto en las regiones del Istmo como en la Cuenca del Papaloapan. Delgado Calderón ha escrito breves notas sobre estas variantes (2004:51-52; 2000) que serán traídas a colación en el apartado de conclusiones de esta tesis con el objetivo de generar reflexiones finales.

❖ **Acarreo de la Virgen de los Remedios a Ohuilapan, San Andrés Tuxtla**

En San Andrés Tuxtla existe una imagen de la Virgen de los Remedios a la cual se le atribuye el poder milagroso de sanar a los enfermos. Esta imagen recorre la serranía generando un sistema de fiestas/velorios que se suceden ininterrumpidamente durante todo el año. Cuenta la casera dueña de la Virgen, que ésta fue aparecida en un palo de amate, la Virgen le dijo a la persona que se le apareció: “Hijo soy tu madre, llévame a tu casa y celebra mi novenario”. Para llevar a la Virgen a sanar a los enfermos de una casa uno tiene que solicitarle a la casera el permiso de sacarla, hasta hace 20 años la única forma de llevar a la Virgen era caminando, pues no permitían subirla a vehículos. Se acuerda una fecha y la familia llega ese día con un grupo de jaraneros, pues también se tiene la creencia de que a la Virgen le gusta la música de jaranas, se dice que si no es sacada de su capilla con jaraneros la Virgen cambia de color su rostro y la expresión es de tristeza. Cuando llegan a la casa donde se va a velar la colocan sobre un altar lleno de flores y de hojas de arrayán, ahí colocan el nicho de madera de la Virgen, acto seguido comienza el huapango pues la música no puede parar, al mismo tiempo se le cantan alabanzas y la gente se limpia con ramas de albahaca o arrayán frente a la imagen.

Testimonio recogido por el Colectivo Tecalli

Este testimonio es una de las pocas informaciones que existen del particular culto a la Virgen de los Remedios en San Andrés Tuxtla, además de algunos relatos recogidos por Moreno Nájera (2009:85-86; 2009:99-100). Se trata de una imagen de pequeño tamaño y aparentemente de factura reciente. La Virgen es pedida a su custodia a título familiar para ser velada en casas por toda la región. El sistema de fiestas y velorios del que es protagonista recuerda al de San Juan de Dios “el peregrino” en la Sierra de Sotepan y sus inmediaciones, con la diferencia de que en el caso del santo su peregrinar por distintos pueblos está limitado a un periodo de 5 meses mientras que la Virgen de los Remedios lo hace todo el año. Se considera que tiene poderes curativos para los enfermos, pero también

es frecuente que se solicite en algún punto del ciclo funerario: 40 días del fallecimiento o celebración del “cabo de año”.

Una de las particularidades del culto a esta advocación mariana, tal y como se recoge en el testimonio anterior, es que esta representación de la Virgen de los Remedios no tiene sede en ningún templo sino en casa de una familia particular donde una señora ejerce su custodia. Es una celebración que no se rige por un calendario de fiestas patronales sino que los interesados acuden a título personal a la casa en San Andrés donde tiene su capilla permanente esta advocación mariana para registrarse en una lista que gestiona la familia al cuidado de la imagen. En función de este listado se organiza un itinerario que recorre la Virgen ya que los habitantes de las comunidades llegan en procesión a recoger a la imagen y después del velorio la devuelven a su oratorio (Barahona Landoño, 2013:277-281). No existe la mediación de ningún miembro de la institución eclesiástica en este culto y de hecho no es reconocido oficialmente por la Iglesia católica y denostado por parte de las personas más allegadas a las actividades parroquiales. Sin embargo es una imagen que goza de mucha devoción en la región debido a sus capacidades curativas y además mantiene una relación especial con la música de jaranas por su particular predilección por ella. Existen otras imágenes veneradas de forma privada en la Sierra de los Tuxtlas que así mismo se relacionan con este gusto por la música de cuerdas de la zona hasta el punto de ser protagonistas de relatos que describen cómo han fundido equipos de amplificación de sonido expresando así su disgusto ante la música reproducida electrónicamente. A pesar de esto, la Virgen de los Remedios en los Tuxtlas juega un rol destacado en este sentido ya que funge a modo de patrona de los jaraneros, independientemente de las prácticas y creencias católicas de los músicos.

Aunque Barahona afirma que (2013:277) la devoción expresada en estos velorios se remonta hasta al menos principios del siglo XIX, no se aportan las fuentes de donde ha sido extraído esta información. Huidobro Goya (1995:94-95) recoge algunos datos acerca del origen de este culto que aquí son reseñados:

La imagen de la Virgen de los Remedios, venerada en San Andrés, fue encontrada por miembros de la familia Ventura, oriunda de Francisco J. Moreno, pequeña localidad enclavada en la región tuxtleca. Doña María Ignacia Ventura Cobix conserva la custodia de la Virgen heredada de sus abuelos. Cuando los vecinos de San Andrés se enteraron del hallazgo, solicitaron a la familia Ventura el permiso para llevar a la Virgen por unos días a su ciudad. Una familia planeaba con mucha anticipación el momento de recibir en su casa la imagen venerada. Muchas veces se

V. Rituales y otras celebraciones

ahorraba durante años, y cuando llegaba la fecha del préstamo, hombres y mujeres se dedicaban a preparar los tamales, el *tatabiguiyayo*¹⁹³ convocar a los músicos y vecinos para el velorio. La familia encabezaba el viaje en tren hasta J. Moreno. El festejo comenzaba en el andén. El administrador de la estación ofrecía generoso un vagón especial para tan distinguida pasajera. A bordo del tren, adornado con flores y papeles de colores, se cantaba, se comía y las mujeres bailaban sones de montón entre los pasillos. De regreso, el viaje ferroviario concluía en un paraje llamado La Cañada, y a partir de ese punto la procesión continuaba a pie hasta la casa de los anfitriones. Durante todo el trayecto los jaraneros dedicaban sus versos a la Virgen. Los hombres se turnaban para cargar la imagen a mecapal¹⁹⁴. Los campesinos arrojaban granos de maíz a su paso con la esperanza de obtener mejores cosechas. Actualmente la imagen permanece en casa de la familia Ventura, donde la gente acude a solicitarla.

Huidobro Goya (1995:94-95)

El antiguo ferrocarril de los Tuxtles comunicaba la cabecera municipal con la población de Juan Rodríguez Clara desde 1913 a 1992. La existencia de este tren es recordada todavía por personas de la región:

Quando íbamos a ver a la Virgen [...] íbas en el tren, el tren viejito... nosotros nos sentábamos en las sillas, eran de fierro, entonces los señores se agarraban así, iban bailando de aquí hasta Nopalapan, iban bailando todo el camino.

Entrevista agosto 2014, Región Tuxtles

¹⁹³ El *tatabiguiyayo* o *tatabiyiyayo* es un guiso tradicional parecido a un mole caldoso. En San Andrés su preparación se restringe a las celebraciones religiosas (Huidobro Goya; 1995:95). “Es un caldo colorado, ¡pero que se siente muy sabroso! Porque lleva muchas cosas de ingredientes. Porque es una comida que se hace –pero bastante– lo que es un animal entero, van a guisarlo allí. Uno, el que va a comerse en el almuerzo y otro cuando viene la imagen de la Virgen y se coloca en el altar. Es una paila, 2 canastas de carne y 2 canastas de hueso que se preparan y ¡órale! A comer. Se llama *tataviyiyayo* porque así nos lo dejaron dicho nuestros abuelos. «Tatavi» es colorado, «Iyayo» es caldo, quiere decir que es un caldo colorado. Es una comida para una ocasión especial” (Barahona Landoño, 2013:282).

¹⁹⁴ Procedente del término náhuatl *mecapalli*, está compuesta por *mecatl* o cuerda de fibra, y *pan*, encima de todo. Refiere a una tira de cuero con dos cuerdas en los extremos que sirve para llevar carga a cuestas.

Algunos autores incluso han relacionado los velorios de la Virgen de los Remedios con la celebración del día de difuntos (Barahona Landoño, 2010:283). Según Huidobro Goya (1995:95) estos velorios en ocasiones conmemoran el aniversario luctuoso de alguna persona y de forma menos frecuente, se organizan para “pagar una manda”, agradecer algún milagro, hacer una petición o celebrar una boda. Según la experiencia de este trabajo de campo la relación entre los velorios de la Virgen de los Remedios y los ritos fúnebres estriba en que también las celebraciones funerarias en los Tuxtlas pueden acompañarse con huapangos y la velación de una imagen sagrada. Por ello no es extraño que se “pida” a la Virgen en una de estas ocasiones. Sin embargo no es el único motivo por el cual se celebran estas velaciones, además de los señalados por Huidobro Goya en su trabajo, destaca la solicitud por el deseo de sanación de un enfermo. Una crónica de estos velorios en 1994 puede encontrarse en el trabajo de Barahona (2013:281-282) donde el motivo de pedida de la Virgen fue el cumpleaños de una niña finada. Otra crónica más reciente, esta vez del acarreo de la imagen hasta el domicilio de los solicitantes, se recoge en la revista *La Manta y la Raya* y es obra de Joel Cruz Castellanos (2015:7-9).

De hecho el “acarreo”, o el trayecto en el que se desplaza la imagen hacia la casa de la familia que la ha solicitado, es la sección del rito que se ha seleccionado en estas páginas para su descripción detallada. Esto a pesar de que el velorio de la Virgen duró varios días e implicó la realización de huapangos en su honor. Sin embargo el interés perseguido con esta decisión es mostrar que la música de jaranas supera el ámbito mismo del huapango, en eventos como precisamente los “acarreo”. Aunque algunos investigadores se han empeñado en matizar esta asociación, los fandangos o huapangos han sido identificados con el “son jarocho tradicional”, dejando fuera otras prácticas y manifestaciones musicales de la música de jaranas en la macro región Costa Sur del Golfo.

En particular en el caso observado la imagen, portadores, rezanderos, jaraneros y otros caminantes acompañaron a la Virgen desde su casa en San Andrés Tuxtla hasta la comunidad de Ohuilapan, en un camino de aproximadamente 8 km por una antigua vereda cerrada al tráfico rodado, la misma que era recorrida por el antiguo ferrocarril. El “acarreo” es solo una de las puestas en escena del complejo festivo que implica el culto a esta imagen. Sin embargo es ilustrativo de una forma particular de iniciar y/o finalizar algunos ritos en la región de los Tuxtlas y en los que los jaraneros tienen una participación destacada. Así mismo están presentes en los “acarreo de novios” en un enlace matrimonial o en los “acarreo de Niños Dios” en Santiago Tuxtla en distintos momentos del ciclo navideño.

En los primeros días de enero de 2014 un grupo de 10 jaraneros aproximadamente esperaban alrededor de las 9 de la mañana en el patio que precede la capilla doméstica de la Virgen de los Remedios. Su casa la tiene en un barrio periférico de la cabecera municipal

de San Andrés Tuxtla, cerca de la antigua estación de ferrocarriles. Casi todos eran hombres, y aunque había alguno de más edad, la media de los músicos rondaba los 30 años. La Virgen ha sido pedida por una familia de músicos y constructores de instrumentos tradicionales de cuerda reconocidos en la región que residen en la comunidad de Ohuilapan. Se trata de la casa de Carlos Escribano Velasco. El motivo de la petición y el velorio es acompañar los 40 días del fallecimiento de uno de los miembros de la familia. Por eso, como ocurre con otros ejemplos, esta actuación cultural podía haber sido clasificada en otro apartado de la misma, en particular en la categoría de ritual de paso fúnebre.

La capilla doméstica donde reside la Virgen de los Remedios es una estancia amplia, que al fondo tiene montado una mesa corrida que sostiene la caja de madera con un cristal delantero que guarda la pequeña imagen de la Virgen, de unos 40 cm de alto. En el interior hay numerosas fotos retrato de pequeño tamaño de las personas por las que se ha pedido. Todo el espacio está profusamente decorado con flores artificiales de color rojo que cuelgan desde el techo y cubren las telas blancas que visten el altar. Junto a ella hay otras imágenes sagradas, entre ellas una representación de la Virgen de Guadalupe y un pequeño crucifijo. La Virgen fue sacada por la mujer que la custodia, una señora de cerca de 50 años. Ayudada por dos hombres se colocó, después de santiguarse, delante del pecho la ancha sogá anclada al altar portátil que sirve para cargarlo sobre la espalda. En el exterior del patio, un seglar masculino se encarga de decir unas palabras para iniciar la procesión y presentar tanto a los jaraneros como al pequeño coro de alabanzas que acompañarían a la Virgen a su destino. Tras rezar varias oraciones en conjunto el grupo aproximado de 30 personas que se ha congregado para despedir a la Virgen, en el que abundan niños y mujeres, comenzó la procesión entonando un canto religioso acompañado por una guitarra sexta. Los jaraneros, que ya han afinado sus instrumentos, esperaron a que arrancara la caminata sumándose a ella en su parte posterior ([Audio 89](#)). Muchas mujeres portaban sombrillas, todavía cerradas, pero previniendo del fuerte sol que acompañó el trayecto de más 3 horas que recorrieron hasta Ohuilapan.

La procesión continuó por las calles de San Andrés, donde tuvo lugar el primero de los numerosos cambios de portadores de la imagen en su caja que se sucederán a lo largo del recorrido. Eran las 10 de la mañana, los músicos de cuerdas, jaraneros, violineros y guitarreros ya están tocando un son de forma instrumental, nadie canta y se camina a paso rápido. El grupo salió de la población y tomó el camino ahora rural que conduce a Ohuilapan. Los cambios de porteador continuaban, únicos momentos en los que la comitiva se detenía brevemente para sostener la pesada caja mientras la nueva persona se coloca la cuerda gracias a la cual se lleva en peso. El grupo continuaba avanzando pasando junto a pequeñas rancherías de las que se van uniendo algunas personas. Finalmente la comitiva

alcanzará las 60 personas. Había personas de todas las edades en la procesión, y aunque predominaban las mujeres de edad madura, también había hombres de edad avanzada y niños. El camino se estrechó, convirtiéndose en un carril de terracería que se internaba en la sierra, en medio de un espectacular paraje natural. Los coheteros formaban parte del desfile pero racionalizaban sus cohetes y solo los lanzaban cuando pasaban cerca de pequeñas poblaciones. Las sombrillas ya estaban abiertas y las mujeres y jóvenes se resguardaban bajo de ellas del intenso sol. Se interpretaron sones populares, forma instrumental hasta prácticamente la llegada momento en el que se “echan” los primeros versos. Como un Pájaro Cu a ritmo presto a pesar de tocar a la vez que se camina. Al mismo tiempo continúan en la parte delantera y más próxima al nicho de la Virgen los rezos de rosario y cantos de alabanzas ([Audio 90](#)).

Cuando restaba alrededor de media hora para llegar a la casa donde se había pedido la Virgen, salieron a recibir al grupo varios familiares y ofrecerles aguas frescas a los caminantes. Algunos músicos bebían también “un fuerte” que ayuda a sobrellevar la larga caminata. La comitiva por fin llegó a la casa de la familia Escribano. La familia salió a recibir a la Virgen y a sus acompañantes con copal encendido con el que sahumaron el altar abundantemente mientras se lanzaban pétalos de flores a caminantes y a músicos. Se hace el último cambio de porteador en la puerta y la introduce uno de los miembros jóvenes de la familia anfitriona ([Audio 91](#)). El patio delantero de la casa ha sido decorado con una carpa que protege del sol, así como con globos en la puerta e hileras de papel picado. Dentro esperaba una multitud de personas sentadas en las sillas de plástico que se han dispuesto, pero también de pie en los laterales y detrás de estas. De nuevo abundan las mujeres de todas las edades. La Virgen se conduce hacia el altar que se ha montado en el centro del patio específicamente para la ocasión. Un gran arco vegetal lo precede, todo el espacio está adornado con flores y plantas aromáticas, en jarrones, en ramos, en el arco. Continúa el son de la Bamba y comienzan a cantarse los primeros versos mientras se coloca a la Virgen en su lugar, flanqueada por 2 grandes cirios. Los miembros de la familia fueron los primeros en acercarse, santiguarse, tocar la caja de la virgen y tocarse luego ellos mismos. Pero el resto de personas lo irán haciendo igual poco a poco. En ese momento se terminó el son y los músicos dejan de tocar. La madre y el esposo de la finada continuaban sahumando y acomodando el altar y a la imagen, que nunca sale de su camarín portátil. Se prendieron las velas y se acomodaron las fotografías de la mujer finada. La emoción se fue agolpando en los ojos de los familiares, que no podían ya esconder sus sentimientos y rompieron a llorar. Todos los asistentes acompañaron con respeto y empatía el momento de intenso dolor.

Al fondo del patio está la casa principal de la familia, de madera y techos de palma. Inmediatamente después los músicos, dispuestos en un semicírculo frente al altar, tocaron

el son de la Guacamaya, esta vez ya con sus versos contestados tal y como se acostumbra en un fandango, pero nadie baila (**Audio 92**). El resto de asistentes estaban sentados en las sillas y de pie, descansan, observan y escuchan la música. Mientras la actividad de los miembros de la familia era frenética, corren de un lado a otro preparando la comida que se sirvió a continuación a todos los presentes. Tras tocar el son de llegada, el círculo de músicos se dispersa y se disponen a descansar acomodándose en el espacio. Había músicos mayores hombres, también jóvenes de la región, de aproximadamente 30 años. Pero además algunos habían llegado de fuera para participar en el evento, son los menos y venían de la Ciudad de México. Aunque se observaba una clara mayoría masculina, también están presentes chicas de la región con sus instrumentos. El grupo estaba formado por 2 guitarras de son, 2 violines, una guitarra grande y el resto jaranas de distintos tamaños. Algunos se han ido sumando por el camino a medida que la procesión ha ido pasando por pequeñas poblaciones.

El ambiente es festivo, se sentían contentos de haber cumplido y haber llegado hasta allí para acompañar a la familia en este día tan especial para ellos. Les movieron los lazos de amistad y de solidaridad. Se hacían bromas acerca de la resistencia en la caminata y del calor. Mientras la gente, sobre todo las mujeres con niños y bebés, pasaban a visitar a la Virgen en su altar. Se vivieron momentos muy emotivos cuando el patriarca de la familia, Carlos Escribano Velasco “Oreja Mocha”, un reconocido músico de la región de casi 100 años, tocó su violín acompañado de un jaranero y un guitarrero, viejos conocidos de la familia y de los más experimentados (**Audio 93**). El resto de músicos se mantuvieron sentados, observando, escuchando y tomando por fin vasos de fresca cerveza amarga. Los primeros platos de *tatabiyiyayo* son servidos a la concurrencia por mujeres de la familia, que los van repartiendo primero entre las personas de la comunidad que han llegado a la casa. La gente sigue acomodándose en las sillas, llevando mesas de un lado a otro y prosigue el reparto de comida por las señoras de más edad de la familia que a su vez son las que lo han cocinado. Era la una y media del mediodía.

Después de la comida y de repartir una gran cantidad de cerveza y aguas a los sedientos asistentes, la familia misma por fin se pudo relajar durante un rato y conversar con los invitados, agradeciendo sinceramente su presencia y a los músicos el haber acompañado con su música a la Virgen en esta señalada jornada. Repartieron pequeñas bolsas de recuerdo entre las mujeres y paliacates rojos para los hombres. Después de la comida la mayoría de los asistentes se retiraron, también los músicos, que regresaron a la cabecera repartiéndose en diversos vehículos. La Virgen permaneció en su altar, esperando a la noche en la que tendría lugar el huapango en su honor.

❖ Fiestas y velorios al patrón de Pajapan: San Juan de Dios, el Peregrino

Todos los años va a los mismos pueblos, según donde lo solicitan, vienen y sacan un permiso. Este es el día que sale de Minzapan, todas las rancherías se programan para que llegue a Minzapan faltando 5 o 6 velorios para salir ya hoy. Hoy es la fecha en la que tiene que llegar. A Minzapan llegó el primero de marzo. Ya quedaron los mayordomos para el año próximo. En otros lugares fue igual. Se define bien el 13 de junio, ya confirman bien cuántos meros velorios son y se programa bien cuánto tiempo sale al rumbo. De cada pueblo vienen 2 representantes.

Entrevista marzo 2015, Región Santa Marta

Las fiestas en honor a San Juan de Dios en Pajapan, desarrolladas por un sistema de mayordomías, son las celebraciones patronales de esta cabecera municipal de la Sierra de Sotepan. El municipio tiene algo más de 15.000 habitantes y es por tanto la población más grande de la zona náhuatl de esta región serrana. Se celebran el día 8 de marzo y su víspera. En ella se suceden los programas paralelos y simultáneos del municipio y los coordinados entre la parroquia, la hermandad dedicada a este culto y los mayordomos. A pesar de la amplia devoción que se profesa a la imagen, así como las especificidades que se dan en el ejercicio de su culto, no existe casi ninguna información escrita del mismo¹⁹⁵. Esto es así tanto en lo referente a estudios históricos o antropológicos, como en otro tipo de documentos subidos a la red, como videos de devotos o programas de las fiestas de años pasados. Esto provocó que la salida de campo dedicada al conocimiento de las prácticas culturales y musicales practicadas alrededor a este santo de la sierra tuviera un carácter exploratorio y donde tanto la suerte como la ineficacia en la programación ejercieron su influencia en el acercamiento conseguido.

La devoción a este santo tiene la peculiaridad de incluir un culto itinerante, similar a la Virgen de los Remedios en los Tuxtles. Sin embargo la pequeña efigie, que abandona su templo mientras otra representación del santo de gran tamaño permanece en Pajapan, sale de forma ininterrumpida durante 5 meses al año y siempre desde octubre a marzo. En este tiempo el santo visita distintos pueblos de la región y, en cada uno de ellos durante su estancia, se ofrecen velorios o velaciones en su honor. En la temporada 2014-2015 el Peregrino visitó 7 comunidades: Carrizal, Mapachapa, Coacotla, Cosoleacaque, Oteapan, Chinameca y Minzapan. Las visitas del santo, así como los velorios, están organizadas por

¹⁹⁵ Uribe Cruz (2002:227-236) incluye dentro de su tesis una descripción de esta mayordomía.

V. Rituales y otras celebraciones

las hermandades de laicos constituidas para su culto en cada pueblo. El tamaño de la población y la demanda de devotos en cada uno de estos lugares, determina el número de velorios que se realizan en la localidad que varía entre 5 y 54 velaciones. La ruta a través de los pueblos cercanos que realiza el santo es repetida anualmente, aunque se presupone que podría incluir a otra población si en ésta se constituyera una nueva hermandad de laicos que gestionara su culto y pidiera ser incluida en el ciclo. También está institucionalizado que el último lugar visitado sea la vecina comunidad de Minzapan ya que se ritualiza su regreso desde ésta con una peregrinación. Lo que sí varía cada año es la cantidad de velaciones y por tanto el número de días que San Juan de Dios permanece en cada localidad.

Estos velorios implican o no la celebración de un huapango, según las costumbres y el gusto por ellos en estas poblaciones. A lo largo del trabajo de campo de esta investigación se supo de fandangos realizados en su honor en Chinameca y en Minzapan. Sin embargo no se celebran huapangos o fandangos en Pajapan durante las velaciones al santo patrono. En tiempos pasados fue común que durante su velorio se interpretara un repertorio musical específico para el culto a imágenes sagradas, formado por piezas exclusivamente instrumentales y ejecutadas con variantes locales de instrumentos de cuerda. Actualmente esta práctica musical está en decadencia, ya que tan solo existe un grupo de músicos en la población que la desarrolla y son de muy avanzada edad y sin relevo generacional. Hoy día los conocidos como arpisteros de Pajapan, son sustituidos por pequeñas bandas de viento y orquestas de alabanzas.

Por tanto las fiestas patronales de Pajapan están articuladas en torno al regreso de San Juan de Dios a su casa, después de su travesía de 5 meses por los pueblos de la sierra. En la comunidad de Minzapan permanece todos los años del 1 al 5 marzo, día en el que el santo regresa a Pajapan en una peregrinación caminando. La efigie del santo que peregrina es de pequeño tamaño, unos 30 cm aproximadamente y viaja en un altar portátil, una caja de madera con vitrina, muy similar a la usada en sus salidas por la Virgen de los Remedios. En su interior le acompañan guirnaldas de flores artificiales, cintas de colores, fotografías y otros símbolos de promesas realizadas por los devotos. Sin embargo en este caso, el altar móvil va envuelto en un petate que lo protege, que a su vez está decorado por flores naturales en el exterior y una pequeña campana que anuncia su llegada.

La peregrinación, dirigida por miembros masculinos que pertenecen a la hermandad de Minzapan, sale a las 7 de la mañana aproximadamente y no llega al templo del municipio hasta pasadas la una del mediodía. Varios hitos estructuran ese lapso de tiempo, la caminata recorre un antiguo sendero rural que une ambos pueblos llamado Camino Real. En la peregrinación participa un número muy elevado de personas que proceden tanto de

Minzapan como de otras poblaciones cercanas, así como una comitiva de Pajapan que se desplaza para acompañar al santo en su regreso. Se congrega un grupo de más de 500 personas que realizan un trayecto a pie de más de 4 horas. Participan gente de todas las edades, pero entre ellos destaca una gran cantidad de jóvenes y también adultos de edad madura. La peregrinación está coordinada por las autoridades municipales de ambos pueblos y algunos vehículos de emergencia sanitaria y policial la escoltan en su cola. A lo largo del camino se reparten aguas de sabor, naranjas y tamales, que sirven de refresco y alimento a los caminantes. Al frente van los representantes de la hermandad y entre ellos un grupo de rezanderos, en este caso, todos hombres, que cantan alabanzas con pregón y coros durante toda la travesía ([Audio 94](#)). En sus alabanzas están presentes los dos símbolos religiosos de mayor devoción en la región: el Señor de Otatitlán y la Virgen del Carmen de Catemaco. Varios coheteros lanzan cohetes ininterrumpidamente junto a este núcleo central de personas formado por el santo en su envoltura y los rezanderos. El porteo del altar portátil se realiza entre un gran número de individuos, todos los que lo deseen pueden cargarlo y de hecho los cambios en los porteadores se hacen de forma continuada. En ellos participan tanto hombres como mujeres, que con ayuda de varias personas, pasan una tela por delante de su frente para apoyar sobre su espalda la pesada caja.

Cuando el Camino Real entronca con la carretera municipal, desde donde ya se divisa el pueblo de Pajapan, se produce el encuentro de la peregrinación con los representantes de la hermandad anfitriona así como con las autoridades municipales. Además de tener lugar la entrega simbólica y real del santo patrono, participó en la bienvenida de 2015 un grupo de danzantes de la danza de la Malinche y 20 mujeres dispuestas en 2 filas portando centros florales sobre sus cabezas. Si bien durante todo el camino la peregrinación se había organizado de una forma más libre y espontánea, aunque siempre dirigida por los hermanos de la hermandad de Minzapan, a la llegada a este punto geográfico, miembros de protección civil y de la municipalidad intentaban distribuir en 2 filas a la muchedumbre congregada con el objeto de liberar un espacio en el centro de la vía y permitir así la toma de imágenes por fotógrafos y cámaras al servicio de la municipalidad. A pesar de esto la actividad fue caótica, los cohetes no cesaron, una pequeña banda de viento toca sus sonos, y los jaraneros que acompañan usualmente a los danzantes se han perdido entre la masa ([Audio 95](#)).

El santo fue colocado entonces sobre andas y llevado hacia una pequeña capilla llamada el Calvario, situada en el costado sur de la población, lo que se conoce como la salida o los “pies” del pueblo frente a la “cabeza” ubicada al norte en el volcán de San Martín (Vargas Montero, 2007:342; 2010:125). En este oratorio tiene lugar uno de los hitos más importantes del recorrido. Mientras una masa de asistentes se aglomera esperando fuera, en su interior se procede a la apertura del altar móvil. Los hermanos mayores de la

V. Rituales y otras celebraciones

hermandad se encargan de sustituir con sumo cuidado todos los elementos que están en el interior de la caja de madera: flores, ropa del santo, cintas de colores y otros objetos de “promesa”. Mientras tanto mujeres de edad avanzada sahúman con copal a su alrededor y se acercan para ofrecer flores, tocar con sus manos la vitrina y presentar a niños ante el santo. El espacio es muy reducido y tanto la cantidad de gente agolpada en su interior, como el denso humo del copal y los sentimientos condensados en los rostros y lágrimas de las devotas, cargan este momento de gran emoción. Los mayordomos estuvieron presentes y colaboraron en el cambio de prendas. Este acto, de preparación previa a la entrada de San Juan de Dios a su pueblo, dura aproximadamente una hora. Un grupo de mariachis entonaba distintas canciones dedicadas al santo, entre las que no faltaron las “mañanitas”. A pesar de que son hombres los que realizan todo el cambio de enseres, las devotas de más edad controlan que todo se desarrolle según las convenciones aceptadas.

Desde la Capilla del Calvario salió la peregrinación de nuevo, ya acompañada por multitud de pajapeños y de visitantes de poblaciones cercanas, hacia el templo principal de la localidad donde se realizó una eucaristía. A su término el santo, de nuevo en andas, fue acompañado hasta la casa de los mayordomos donde todo estaba presto para ofrecer alimentos a todos los asistentes. Sin embargo éstos se habían reducido en número y de forma fluida iban pasando por las zonas habilitadas en el exterior de la casa para el almuerzo. Debajo de la pequeña carpa que se había colocado, una orquesta de alabanzas con guitarras eléctricas y teclados comenzó a interpretar su repertorio.

Ese mismo día iniciaron las actividades organizadas por el municipio, entre ellas una exposición gastronómica, la elección de la reina de belleza de la localidad y 2 conciertos en horario nocturno. Todos estos eventos tienen lugar frente al parque central, en una cancha deportiva y son de acceso libre. Particularmente destacó el evento de elección de la reina, no solo por su larga duración y exitoso seguimiento por parte de la población más joven, sino por la moderna y escasa vestimenta de las adolescentes, así como por las músicas, iluminación y otros elementos de la puesta en escena. Había en ellas una mezcla de las influencias culturales más comerciales con referentes simbólicos procedentes de la televisión que articulaban las breves dramatizaciones que realizaron las aspirantes sobre el escenario. Al término de la actuación, y tras el desfavorido abandono del espacio por parte de la gran mayoría de asistentes, hizo su aparición un grupo de son jarocho procedente de Jáltipan. Incluyendo al arpa en su dotación instrumental, interpretaron sones en el estilo musical de los años 50 del siglo XX, tanto por el tempo de las ejecuciones, como por el repertorio y la indumentaria de los músicos. Después de esta participación, breve y con poco público, tocaron los Cojolites. Este grupo, de trayectoria nacional e internacional, es así mismo muy seguido en la sierra y así lo demostró la enérgica participación del público

que coreaba sus canciones mientras que llamaban por su nombre a los integrantes, que disfrutaban relajados de su participación en esta localidad. Quedó de manifiesto la relación estrecha que tienen con Pajapan y con la sierra de Santa Marta, región donde algunos de ellos estudiaron y donde han tocado en muchas ocasiones.

Esta misma noche, seguramente de manera simultánea a los conciertos y otros eventos municipales de la plaza, tendría lugar la velación del santo en la casa del mayordomo. Por diversos motivos ajenos a la voluntad, no se asistió a la misma. Sin embargo es probable que ésta contara con un grupo de personas que acompañaron con rezos a la imagen durante toda la noche, además de que los mayordomos ofrecieran alimentos y bebidas calientes al conjunto de asistentes y visitantes. Así mismo, como se descubrió de forma fortuita al día siguiente, la mayordomía de 2015 tuvo la peculiaridad de descansar sobre la casa de la hija del maestro arpistero. Por esta situación, él y su grupo estuvieron presente en la velación acompañando con sus instrumentos y sus sonos.

La fiesta de San Juan de Dios en Pajapan es conocida también con la fiesta de las velas. Se debe esta denominación a la actividad ritual que tiene lugar el día 7 de marzo por la mañana, que consiste en la llegada al templo de grupos organizados por barrios que llevan al santo patrón velas hechas con cera natural. El arribo de estos grupos está previsto previamente y registradas sus horas de llegada, que abarcan desde las 7 de la mañana hasta las 10 aproximadamente. La iglesia se llena de velas que simbolizan las promesas de los devotos y que a partir de este momento arderán de forma ininterrumpida en el interior del templo, acompañando no solo al patrón, sino a la gran cantidad de personas que pernoctaron esa noche allí mismo ofreciendo su presencia en la víspera de los cultos principales.

Al día siguiente por la tarde tiene lugar en el templo otro hito importante en el complejo festivo denominado “la bajada del santo”, anunciada por el lanzamiento de cohetes en el atrio de la iglesia. La otra efigie del santo, la de mayor tamaño que permanece a lo largo de todo el año en el templo, fue sacada de la vitrina de cristal adornada de flores y bajada del balcón sobre el altar mayor desde donde había presidido el templo en días anteriores. El templo estaba sin embargo casi vacío y gran parte de los asistentes coincidían con los actores principales que se encargaron del cambio de indumentaria y enseres en el Calvario. Vuelven a sahumar con copal alrededor de las imágenes, encienden velas y ofrecen flores. Una pequeña banda de metales tocaba para el patrón dentro de la iglesia. Sin embargo, en unos bancos más atrás estaba tocando también el único arpistero o arpista de Pajapan, acompañado de 3 músicos que tocan variantes serranas de jaranas conocidas como bandolas o bandolinas. A pesar de que las plantillas y la encordadura de los instrumentos

son muy similares, las bandolas –tal como son denominadas en la localidad– se puntean con un plectro de plástico. Por ello se trata de instrumentos híbridos entre jaranas y guitarras de son. El ejecutante de arpa, llamada en ocasiones arpa indígena y característica por su tamaño más reducido, es el maestro del grupo. Tocaron sones que no se bailan ni se cantan ([Audio 96](#)). Son piezas totalmente distintas al repertorio de los fandangos y al parecer emparentadas con los minuets de los siglos XVII y XVIII, todavía de fuerte estilo medieval europeo (Delgado Calderón, 2004:52). Incluso anteriores ya que otros investigadores han afirmado que los sones religiosos de jarana punteada y arpa o minuets de los nahuas de Pajapan, parecen derivar de la música religiosa de cuerda del siglo XVI; así como los acompañamientos con jarana de las danzas de Malinche y conquista del sur de Veracruz tienen el sello del teatro evangelizador colonial (García de León, 2006:25).

Por tanto los nahuas de Pajapan cuentan con sones específicos que se tocan en las mayordomías y veladas de santos, pero también en velaciones de difuntos. Se trata de más de 40 sones tocados con arpa indígena, bandolas y mosquitos cuyas melodías mantienen un sabor renacentista europeo muy diferente a los sones de la región (Delgado Calderón, 2000a). Este grupo de músicos, todos hombres de edades muy avanzadas y sin relevo generacional actualmente, han dejado de participar en las fiestas de la población donde se ha sustituido esta música por orquestas de alabanzas. En este caso ellos mismos cuentan que han decidido participar porque la mayordoma de este año es precisamente la hija del arpistero y por tanto era su obligación estar presentes.

Del templo salió una comitiva que se trasladó a la casa de los mayordomos, donde había permanecido la pequeña efigie de San Juan de Dios, la itinerante. El patio exterior de la casa había sido habilitado con una carpa y sillas para de nuevo dar de comer a todos los que se acercaran. Una habitación había sido preparada para alojar al santo durante su estancia en casa de los mayordomos que, junto a otras imágenes sagradas, estuvo acompañado de luces y telas de colores. En ella entraron los músicos con arpa y bandolas y continuaron la ejecución de su repertorio de sones instrumentales ([Audio 97](#)). Mientras afuera había una gran actividad en la cocina al aire libre donde unas 10 mujeres “echaban tortillas”, calentaban y servían platos de guisado de res, lavaban platos y cuidaban para que todos los asistentes comieran por turnos en las mesas que había dispuestas para ello. Pero en breve, de nuevo la actividad se concentró alrededor del altar dispuesto para San Juan, donde los especialistas se dedicaban a preparar al santo para que regresara al templo donde permanecería para recibir los cultos oficiales que allí se oficiarían en su honor en el mero día de su fiesta. Todo el proceso fue acompañado por la música de los arpisteros ([Audio 98](#)), que además no pudieron almorzar hasta que de hecho tanto el santo como todos los asistentes se dirigieron de nuevo hacia el templo.

Pero este mismo día en la noche tuvo lugar en los bajos de la Casa de la Cultura un pequeño Encuentro de Jaraneros en su séptima edición. El edificio estaba, en estos días de fiestas patronales, rodeado de la pequeña feria y sus juegos mecánicos. En el evento participaron 10 grupos de “son jarocho tradicional” procedentes de poblaciones cercanas: Acayucan, Cosoleacaque, Jáltipan, Chinameca y Coatzacoalcos. Del municipio de Pajapan participaron 2 grupos de jóvenes jaraneros que siguen las mismas directrices que los restantes, tanto musicalmente como en su indumentaria. Uno de ellos compone su propia versada en la variante nahualt que se habla en la localidad ([Audio 99](#)). Tan solo uno de los grupos, procedente de Tatahuicapan ([Audio 100](#)), está formado por músicos de más edad y tiene un estilo más personal. A lo largo del festival participan bailadores de la región de distintas edades, que se subían a la tarima dispuesta frente a las sillas para zapatear los sones.

El festival terminó a las 12 de la noche, y los organizadores del mismo animaban a todos los músicos a entrar al templo principal para “dar las mañanitas” al patrón, al estilo de como se hace en Tlacotalpan. Repiten desde el estrado la importancia de la celebración a San Juan de Dios, más allá de la feria, y eligen este procedimiento con el fin de vincular a los jaraneros en el culto al patrón, porque en sus palabras, éstos “ni siquiera saben a qué santo se celebra en Pajapan”. El grupo anfitrión, de cerca de 30 años de edad media, han aprendido a tocar con la segunda generación de músicos más reconocidos actualmente en la escena del “son jarocho tradicional”, sobre todo de la zona del Istmo. La Universidad Veracruzana Intercultural, con sede en Huazuntlan –municipio de Mecayapan–, ha sido un lugar de encuentro para muchos músicos de esta segunda generación que ya aprendieron en talleres. Son grupos de jóvenes de la sierra que aprendieron la música de jaranas en este contexto e incursionaron también en la laudería. Así mismo dedican su tiempo a impartir talleres en otras comunidades más alejadas de la región. Después del Encuentro tuvo lugar el fandango. Sin embargo en él ya solamente estuvieron presentes los músicos jóvenes visitantes que disfrutaron tocando, cantando y bailando; ausentes los bailadores locales de más edad que participaron durante las presentaciones de los grupos. El huapango destacó por su corta duración, algo más de 2 horas. Casi todos los músicos que participaron habían tocado previamente en el escenario y regresaron esa misma noche a sus poblaciones de origen, por eso no querían retrasarse demasiado.

Al día siguiente, la jornada oficialmente dedicada al patrón según el calendario litúrgico, se oficiaron cultos en el templo desde la mañana temprano. A las 2 del mediodía tuvo lugar el acto que cierra el ciclo festivo de las fiestas patronales en Pajapan y que consiste en una última procesión por las principales calles del pueblo. En ella el patrón

V. Rituales y otras celebraciones

reparte bendiciones para sus habitantes y se recoge después en su casa hasta que llegue el tiempo de volver a viajar por los pueblos de la sierra.

De lo expuesto se deduce que se desarrollan 2 fiestas paralelas, que se mantienen en su transcurso de forma aislada: la mayordomía y el Encuentro-fandango. Esta situación ya ha sido reseñada en otros casos, sin embargo en este se viven paradojas específicas. La contradicción estriba en la exportación de los modelos de promoción y revitalización cultural sin considerar los contextos particulares. Esto provoca la expansión y difusión de estilos musicales, repertorios y formas de celebrar, que en ocasiones como esta, opacan otras manifestaciones musicales pero también rituales que enriquecen la diversidad cultural a la macro región Costa Sur. El grupo de arpisteros de Pajapan carece de personas interesadas en aprender a tocar sus instrumentos y su repertorio particular. La conexión entre distintas generaciones habitualmente se torna un asunto complejo. Así mismo el uso exclusivo de este repertorio en rituales religiosos relacionados con santos católicos así como la ausencia del baile y la cantada puede hacerlo menos atractivo a la juventud. Independientemente del valor y de los mensajes provechosos de los discursos y difundidos en los nuevos contextos –talleres o Encuentros de Jaraneros–, es destacable la desvinculación de las prácticas extendidas con las manifestaciones culturales y musicales específicas de esta población. Todavía es más sorprendente cuando existe un interés genuino en la música regional y cuando ambas prácticas musicales y festivas, Encuentros y velaciones, no están reñidas necesariamente. Esta forma de implantar recetas o modos extrapolables de difusión y promoción a distintos contextos geográficos y étnicos sin atención a las situaciones previas particulares ha sido ya detectado desde el interior de las colectividades como uno de los vicios del Movimiento Jaranero causante de una de sus consecuencias negativas: la estandarización musical y de prácticas que ha mermado las variedades regionales.

V. 1. 3 CICLO NAVIDEÑO

En la macro región Costa Sur del Golfo se practican tradiciones navideñas comunes aunque con variantes, entre ellas la Quema del año viejo¹⁹⁶, de alcance caribeño; o el paseo de la Rama o los Portalitos¹⁹⁷ (Delgado Calderón, 2004:30-32), que guarda una destacada relación con la música de jaranas y es el equivalente en la región a la tradición católica mexicana de pedir Posada¹⁹⁸ de casa en casa. Para “dar las Pascuas”, junto a la costumbre de sacar la Rama o el Portalito, se interpretan varias versiones de una pieza musical conocida como *Naranjas y limas*, también llamada *La rama, Las limas* (García Ranz, 2012:23) o en los Tuxtlas conocidas como *Pascuas* y a quienes las interpretan como “pascueros” (Moreno Nájera, 2013:13).

La tradición de pasear la Rama por las calles consiste en adornar una rama vegetal con faroles, mondongos, globos, cadenas, listones de papel china (Campos Ortiz, 2013), banderitas de papel, serpentina, flores naturales, paixtle (*Tillandsia recurvata*) o frutas de temporada. La rama, cargada por una sola persona, se corta de un árbol cuya especie varía según la zona y por tanto se adecua a la vegetación del entorno. Puede ser de paraíso (*Melia azedarach*), naranjo (*Citrus aurantium*) o pino (*Pinus spp.*) (Delgado Calderón, 2010e). En Jáltipan y Minatitlán son de otate (*Otatea spp.*), la de rosadillo (*Cordia Alliodora*) es usada en Tlacotalpan, de almendro (*Prunus dulcis*) en el Puerto de Veracruz y en Alvarado se usa la flor de maguey (*Agave spp.*) (Campos Ortiz, 2013).

Algunos historiadores locales han querido ver una relación de esta tradición con el antiguo culto a la diosa Tlazolteotl, divinidad de la Inmundicia o de la Basura y diosa madre, que se veneraba con cantos y un desfile con una rama. Existe documentación de otros cultos mesoamericanos en los que se usaban ramas vegetales con flores acompañadas de música hecha con instrumentos de viento, tambores y sonajas. Según esta teoría, estas prácticas fueron adaptadas, con la imposición del catolicismo, siguiendo intenciones

¹⁹⁶ Una descripción de esta práctica puede leerse en el capítulo de Delgado Calderón (2010c:307-314) publicado en la compilación *Fiesta Viva*, tomo I.

¹⁹⁷ El Portalito es un pesebre en miniatura con la representación de un nacimiento en su interior. Si desfila antes del 24 de diciembre no lleva al Niño Dios y después de ese día lo incluye. Esta práctica también es conocida en Campeche y Yucatán pero con el nombre de Aguinaldos.

¹⁹⁸ Las Posadas son procesiones populares informales que se organizan los 9 días previos a la celebración de la Navidad, del 16 al 24 de diciembre. Comúnmente tienen lugar en la tarde o en la noche y se cantan villancicos recordando el viaje de María y José desde Galilea hasta Belén, anunciando el nacimiento de Jesús y pidiendo el aguinaldo por las buenas noticias que se vienen anunciando (García Ranz, 2012:23).

evangelizadores (Campos Ortiz, 2013). Otros autores sin embargo relacionan el culto de la Rama con manifestaciones de adoración a los árboles en Europa (Figueroa Hernández, 2012:68). Y una tercera interpretación (Alcántara López, 2003) trae a colación la narración del dios Sintioipi o Homshuk, niño Dios del maíz, y su relación con el astro sol y el principio de los días, es decir con la cosmogonía. Esta exégesis establece una analogía entre el mito del Niño del Maíz y el nacimiento de Jesús y el proceso de redención y purificación de los humanos a su llegada. Ambas deidades quedarían ligadas por medio del que anunció ambos nacimientos: el gallo. La asociación de la figura cristiana con el dios solar es confirmada en la conmemoración de la navidad en el solsticio de invierno. La figura de Cristo, el sol y el gallo funcionarían como metáforas de una era de justicia y esperanza. Por eso, según esta última interpretación, las Pascuas y Justicias que se cantan en el sur de Veracruz en diciembre conservan el sentido de renovación cósmica, re-ordenamiento del mundo y encuentro con lo sagrado, elementos actualizados cada año.

El paseo de la Rama es una de las tradiciones con más arraigo en la macro región Costa sur del Golfo. Es practicada en la Cuenca del Papaloapan –también en Tuxtepec, Oaxaca–, Tuxtlas e Istmo –Minatitlán, Coatzacoalcos y llanos de San Juan¹⁹⁹, Acayucan y algunos lugares del istmo oaxaqueño. A pesar de esto, en este vasto territorio esta tradición es vivida con muchas variantes, por ejemplo en cuanto a la fecha en la que se realiza. En algunos lugares tiene lugar a partir del 16 y en otros a partir del 25 de diciembre, ya que la Rama anuncia el nacimiento del Niño Dios. Otra de las variantes es sacarla del 16 al 24 y, a partir de esa fecha, sustituirla por los Portalitos. El ciclo se cierra en la mayoría de las poblaciones el día 6 de enero (Delgado Calderón, 2010e:281-294), pero en la región de los Tuxtlas el ciclo es más complejo. La mayoría de autores refieren que las primeras Pascuas se escuchan el 11 de diciembre, víspera de la Virgen de Guadalupe, en los velorios realizados en barrios y rancherías. Sin embargo hay testimonios que narran que el calendario de celebraciones en torno a la natividad de Jesús, al menos en décadas pasadas en algunas comunidades del municipio de Santiago Tuxtla, comenzaba el 8 de diciembre,

¹⁹⁹ Si partimos de la laguna de Alvarado y tomamos río arriba el Papaloapan, encontramos la confluencia del río San Juan primero y del Tesechoacán poco después. Estos dos ríos corren un tramo en paralelo hacia el sureste, después se separan formando una suerte de herradura abierta hacia el suroeste rodeando un gran territorio. Aquí confluyen dos municipios: Playa Vicente e Isla. En 1873 la congregación de Playa Vicente es erigido municipio libre. En 1890 se pone en marcha el ferrocarril de Veracruz al pacífico que atraviesa esta zona (Portilla Viveros y Tallet, 2006).

celebración de la Purísima Concepción²⁰⁰. Después del 12 de diciembre desfilan por la calle y las casas los niños cantando las *Naranjas y Limas* con versos sueltos que recogen elogios a la Virgen María. En la primera Posada los adultos, organizados en parrandas, recorren las calles cantando la huida de José y María de las manos de Herodes. El 23 a media noche se pregona la venida del Salvador y el nacimiento de Jesús. El 31 de diciembre se escucha la despedida de los pascueros hasta el 6 de enero, cuando se pregona la presencia de los Reyes Magos. Se termina este amplio y complejo ciclo el 2 de febrero, con las Pascuas de la Virgen de la Candelaria (Moreno Nájera, 2013:13-17).

También musicalmente la pieza tiene variantes regionales. De forma general se asume que en San Andrés se interpretan unas Pascuas lentas, pausadas; mientras que en Tlacotalpan y Alvarado son rápidas; en Santiago Tuxtla con un ritmo medio y alegres (Campos Ortiz, 2013). Sin embargo especialistas regionales pueden distinguir variantes incluso entre distintas comunidades que forman parte de estos municipios, como por ejemplo las que establece el profesor Moreno Nájera para el caso del municipio de San Andrés Tuxtla (2013:14).

Los niños, entonces, también sacan Ramas y en este caso pueden ir acompañadas musicalmente simplemente por latas vacías llenas de piedras, chapas ensartadas en alambres, panderos o sonajas. En cambio la Rama de los adultos suele llevar una jarana primera, segunda o tercera, un requinto o una leona, aunque en algunos lugares incluye un arpa o un violín. El guitarrero o violinero declara la melodía para que a continuación todo el ensamble se sume con una progresión armónica normalmente sencilla que provee la rítmica-armónica para las voces (**Audio 101**). El canto intercala las coplas hexasílabas del solista con un estribillo repetido en coro, con ocasionales interludios instrumentales, en donde regularmente el requintista, arpista o violinista simplemente repiten la melodía de introducción. A lo largo de la ejecución, o de ejecución a ejecución, existen pequeñas variantes rítmicas y melódicas de parte de todos los integrantes del ensamble. La parranda, después de haber ejecutado un número variable de coplas, normalmente ejecuta algún son –muchas veces el Siquisirí– para bailar y cantar. En el sur de Veracruz está ligado musicalmente con la primera parte y se le conoce como “Fuga” (Figuroa Hernández, 2012:89-90).

²⁰⁰ Un ejemplo de las Pascuas a la Inmaculada Concepción en la comunidad de Cerro del Vigía, Santiago Tuxtla, puede verse en https://www.youtube.com/watch?v=yA7kl_wYxCs fruto del trabajo del Colectivo Tecalli.

V. Rituales y otras celebraciones

La estructura de los versos cantados incluye una primera parte de saludos y estribillo, el cual es distinto si en vez de una rama se pasea un Portalito. Las Ramas de adultos procuran improvisar versos dedicados a los dueños de las casas que visitan. Los versos de la Rama son variantes del tema del nacimiento de Cristo, la Navidad, la Pasión o incluso sobre el entorno natural. Cuando se ha cantado lo suficiente, se canta una cuarteta introductoria antes de pedir el aguinaldo (Delgado Calderón, 2010e:286). En los Tuxtlas los versos o coplas –llamados “pies” por los campesinos– reciben distintos nombres según la forma en la que están escritos. Las Pascuas se clasifican en las de versos sueltos o pascuas encadenadas. Por la forma de cantarse se les llaman pascuas abreviadas o pascuas repetidas, pascuas sencillas o pascuas con Justicias. Por la hora en la que se cantan se conocen como normales o maitines. Antiguamente los pascueros no cantaban por dinero sino por la fe religiosa de llevar a familias y amigos los cantos que hablan de la vida de Jesús, por eso las pascuas antiguas tienen hasta más de 70 pies, que en tiempo puede significar más de una hora de ejecución (Moreno Nájera, 2013:13-17). Es frecuente que a las Ramas de adultos se les invite a beber o a comer, o se les de dinero. Antiguamente la comida eran tamales, buñuelos rociados con miel, toritos de limón, jobo o guanábana. Se canta también un verso de satisfacción o insatisfacción al recibir el aguinaldo.

En la zona más al sur o Istmo, además de las coplas y estribillos, se añaden décimas que reciben el nombre de Justicias y se cantan como un añadido del villancico. “Éstas van precedidas por un preámbulo instrumental que es música de anunciación y que es detenida por el grito del pregonero diciendo los 2 primeros versos de la décima y, una vez silenciados los instrumentos, aquél recita la décima completa” (Figuroa Hernández, 2012:88).

Terminando las Justicias suele tocarse y cantarse la “Fuga”. Con este son puede dar inicio un fandango, o solo se zapatean uno o 2 sones para que la rama prosiga su camino. Las Pascuas, Justicias y Fuga no necesariamente se dan juntas en todos los lugares ya que pueden cantarse solo los versos de las Pascuas, solo las Pascuas y Fuga o únicamente las Pascuas y Justicias. Hace varias décadas las Pascuas se dividían en 3 grupos según las fechas en las que se cantaban y el tema objeto de los versos: las de las Posadas, las que van entre el 25 y Año Nuevo, y las que se daban desde Año Nuevo hasta el día de Reyes, con el único tema del Niño Dios y los Reyes Magos. Con estas últimas se termina el ciclo de fiestas decembrino (Delgado Calderón, 2010e:281-294) en la mayoría de las localidades.

Trabajos como el de Moreno Nájera (2012) y Figuroa Hernández (2012) recopilan importantes corpus de coplas y Pascuas. Además en el segundo se hace una incursión en las relaciones históricas entre esta práctica de la Costa Sur del Golfo de México y otros países

—como Venezuela, Puerto Rico y Trinidad y Tobago— en cuanto al villancico hexasílabo en lo que García de León llamó el “caribe afroandaluz” (2002).

❖ La Rama en Santiago Tuxtla

*Amada casera
permiso pedimos
aquí está la Rama
por eso venimos.*

Los pascueros de Santiago cantan las Pascuas de forma diferente a los de San Andrés²⁰¹. En San Andrés por lo general son niños los que sacan la Rama. En esta población, junto a la primera Posada, el 16 de diciembre ya se ven por las calles algunas parrandas más formales, compuestas por adultos, jóvenes y niños. Pero no se lleva rama alguna, solo el canto de la parranda. Por lo regular es una mujer la que pregona el canto y el resto del grupo repite el coro del estribillo. Se acompañan de instrumentos de cuerda: jaranas, guitarras de son o violines (Moreno Nájera, 2013:13-16).

A continuación se ofrecen datos procedentes del trabajo del Dr. Héctor Luís Campos Ortiz expuestos en su conferencia “La Rama en Santiago Tuxtla”, presentada en el Foro de Fiestas Decembrinas en Santiago Tuxtla en diciembre de 2013. La especie vegetal más usada en esta población para la elaboración de la Rama es el nopotapi (*Cordia alliodora*). En menor medida se usa también el dagame (*Calycophyllum candidissimum*), florido en diciembre, y por último también el árbol del paraíso (*Melia azederach*) y la escobilla (*Pseudobombax ellipticum*,) aunque actualmente quedan pocos especímenes²⁰². Existe una

²⁰¹ Incluso cada región del municipio de San Andrés Tuxtla tiene sus propias características y se puede identificar, con la suficiente competencia, de qué comunidad son. En la zona del cerro ocupado por comunidades étnicas náhuatl-pipil la música es pausada y melancólica y la letra de sus cantos en ocasiones es “atravesada” y sin rima. Los que vienen de las partes bajas que colindan con el llano, la música es más “abreviada” y se cantan con Justicas, igual que en Villa Comoapan. Los que provienen de la parte de Cerro Amarillo de Arriba, Cerro Amarillo de Abajo, Texalpan de Abajo y Ohuilapan conservan el gusto de cantar “pascuas repetidas” (Moreno Nájera, 2013:14).

²⁰² En la descripción que hace Bustamante (1991:72-73, citado en Pérez Montfort, 2010:221) de la festividad de la Rama en la década de los años 50 en Santiago Tuxtla se recoge lo siguiente: “Las ramas son árboles jóvenes de *nopotapi*, que aquí se les llama *paraíso*, adornadas con papel de china y faroles, que inicialmente fueron naranjas amatecas a las que se les ha quitado la pulpa y en su lugar va una vela”.

gran preocupación porque estos árboles cada vez son más escasos y por eso un grupo de promotores de la localidad crearon unos viveros de nopotapi. En cuanto a los adornos, actualmente las flores naturales han sido sustituidas por los mondongos colgantes, hechos con papel china y globos de látex en su interior. Del mismo modo el paixtle (*Tillandsia recurvata*) es frecuentemente sustituido por listones de crepé o serpentina. El farol alumbrando se considera uno de los símbolos más importantes en la Rama, ya que es interpretado como la representación de la divinidad. En Santiago se acostumbra a usar para su elaboración una variedad de naranja agria llamada naranja amateca o mateca, a la que se le extrae la pulpa para colocar una vela en su interior. También puede ser adornada con panes engarzados, tejocotes, caña u otros productos vegetales.

Los instrumentos que se utilizan para pasear la Rama en Santiago son principalmente jaranas de varios tamaños acompañadas de una o 2 guitarras de son. Se usa también, aunque con menos frecuencia, el violín. Así mismo actualmente se han incorporado otros instrumentos, como la guitarra española o sexta, marimbas o acordeón, güiro, marimbol o pandero.

Ya han sido recogidas más arriba las diferentes teorías acerca del sincretismo acaecido en el caso de la Rama decembrina. En Santiago Tuxtla, según historiadores locales, se conserva documentación fechada en el último cuarto del siglo XIX (1874) en la que se recoge que el 25 de diciembre “Fue sacada la primera Rama” por personajes ilustres de la población. Aunque se interpreta que fue la primera Rama de la temporada, el Colectivo Tecalli recoge a su vez que

La Rama salió en el año de 1873 cuando el Edil del Ayuntamiento, el Prof. Enrique Laubscher, quiso celebrar la navidad con un árbol como en Baviera, Alemania, su patria. No encontrando coníferas en nuestra flora tropical cortó “una rama de Nopotapachi” de forma piramidal, la adornó con esferas y escarcha y la paseó por las calles. Después se efectúa el fandango.

Más allá de este dato acerca de los posibles orígenes históricos, actualmente en Santiago Tuxtla hay 3 momentos importantes en los que se saca la Rama: el primero es el periodo que va aproximadamente del 15 de diciembre al 23 de diciembre, en el que se dan las Pascuas propiamente dichas y se pide un aguinaldo. En éstas se incluye al final un verso de petición del mismo y luego uno de agradecimiento o de reproche si no lo recibieron. El segundo momento es el Concurso de Ramas, que generalmente se realiza el día 23 de diciembre, aunque puede variar, y en el que participan varios barrios de la localidad. Por último, el ciclo de fandangos decembrinos celebrados en torno a la Rama, que tiene una importancia destacada con respecto al ejercicio de la música de jaranas por ser únicamente

en esta población donde actualmente tiene lugar esta práctica. Este ciclo festivo comprende del 25 de diciembre al 2 de febrero, es decir 40 jornadas, en las que se celebra un fandango o huapango diariamente. Los músicos interpretan una misma melodía para los 3 periodos, pero los versos cambian y por tanto la lírica determina la sección del ciclo.

Para la explicación de las secciones en las que se divide el ciclo temporal se recurre a la idea de que la tradición de la Rama es un sincretismo entre el culto a divinidades mesoamericanas y la Virgen María, presente en el estribillo “Naranjas y Limas, Limas y limones, más linda es la Virgen que todas las flores”. La primera sección, del 15 al 23 de diciembre en el que se canta el anuncio del nacimiento de Jesús, es interpretado como el embarazo de la Virgen y los 9 meses del mismo simbolizados en los 9 días que abarca. Este primer momento, caracterizado por la petición de aguinaldo (**Audio 102**), es protagonizado por jóvenes. Es habitual que las características de la Rama no se cumplan estrictamente, sobre todo en cuanto a la especie vegetal que se utiliza. Las escuelas participan ampliamente en este ciclo y, en ocasiones, lo hacen desde antes del 15 de diciembre porque luego comienza el periodo de vacaciones. La instrumentación puede ser muy variada, lo que nunca falta es la alcancía donde van guardando el aguinaldo.

El segundo momento definido es el del Concurso de Ramas, celebrado bajo el auspicio del gobierno del Estado aproximadamente desde el año de 1980. Los concursos no han tenido desde esa fecha una periodicidad anual exacta, así como se han variado mucho los premios: en ocasiones ha habido remuneraciones económicas y en otras una “despensa” o un diploma. El jurado está formado por conocedores de las tradiciones locales y usualmente maestros. Se considera que gracias al concurso se han mantenido ciertos rasgos porque la convocatoria pide que se respeten los elementos de “la tradición de Santiago”, sobre todo en cuanto a los adornos y la especie vegetal usada. Si no es de una de las 4 especies definida más arriba es descalificada. En el concurso participan niños con sus madres, jóvenes y adultos. Es decir miembros de toda la sociedad de la población, pero organizados por barrios. En cada uno de estos grupos se mantiene con el paso de los años los mismos versos del coro, los cuales identifican a cada colación, mientras que cada año se modifica el pregón. Aunque deberían de cantarse 24 versos en el pregón y 24 en el coro, cada agrupación canta un número diferente. Lo que sí tiene en cuenta el jurado es la distinción de 3 partes en los versos: el saludo, el argumento y la despedida. Deben ser versos de 6 sílabas y rimar obligatoriamente entre el 2º y 4º.

El tercer momento definido de la práctica es el conjunto de fandangos de la Rama²⁰³, que tiene lugar únicamente en Santiago Tuxtla, aunque parece que en otros tiempos existió también en otros lugares y luego desapareció. Así lo apuntan los testimonios orales recogidos acerca de la celebración del ciclo navideño en los alrededores del municipio de Playa Vicente. En Santiago Tuxtla actualmente implica la realización de 40 fandangos en las 40 noches que se suceden desde el 25 de diciembre al 2 de febrero, exceptuando las del 31 y el 24. Alrededor de los años 40 del siglo XX todavía este ciclo se dividía en 2: la Rama grande –del 25 de diciembre al 6 de enero dedicada a los adultos– y la Rama chica –del 7 de enero en adelante– o los “fandanguitos”, así llamados porque eran dedicados a los niños y a los jóvenes (Testimonio del Colectivo Tecalli). Sin embargo esta división no se contempla en la actualidad y en los fandangos no hay distinción de edad. El historiador local Héctor Luís Campos explica esta larguísima sesión continua de huapangos apelando de nuevo al sincretismo entre la Rama y la Virgen María. Desde su punto de vista, este ciclo de 40 días simboliza la purificación de María después del parto, que de hecho es lo que conmemora la festividad de la Candelaria del 2 de febrero, junto a la presentación de Jesús en el Templo (Jiménez de Báez, Nava, Cuéllar, Molina, Ortiz y Alcocer, 1994:15).

Se narra que todavía hace aproximadamente 70 años se colocaba la Rama frente al negocio o domicilio de un comerciante que “estaba obligado a dar el fandango”. En las excepciones en que no ofrecía el festejo, se hacía un muñeco que lo representaba y se “quemaba” frente al Palacio Municipal con la alegría y la burla de la gente del pueblo. Los fandangos se realizaban cada noche durante las fechas mencionadas y cada uno de los comerciantes que sustentaba el evento, se esmeraba por lograr que su huapango fuera mejor que el de los demás. Así se establecía una competencia anual para que disfrutara todo el pueblo, ya que “por esos años las diversiones eran muy escasas” (Testimonio del Colectivo Tecalli). Cuentan que antiguamente había ocasiones en que si a alguien le caía mal otro, le llevaba la Rama para comprometerlo a la realización de la fiesta con riesgo de recibir la sanción popular si se negaba.

²⁰³ En la conferencia dictada por el Dr. Campos, en la cual se basan muchos de los datos aquí recogidos, se denominó a este ciclo de fandangos como “mayordomía de la Rama”. Sin embargo no se utiliza en estas páginas ese término ya que se considera que la mayordomía es un sistema de cargos y festivo con unas características propias e identificado con los pueblos originarios. Además no se recogió en otras ocasiones esta denominación para la celebración de la Rama, ni en bibliografía ni en boca de los propios actores. El Dr. Campos es un gran conocedor de las tradiciones de su pueblo y con intereses en las de regiones cercanas. Es probable que usara este término por analogía con los sistemas de mayordomías de otras regiones, aunque desde nuestro punto de vista, de forma imprecisa.

En Santiago Tuxtla existe una Casa del Fandango desde hace pocos años. Se ha querido recuperar un espacio que, según algunos autores, existió en muchos pueblos del sur de Veracruz a lo largo del siglo XIX y principios del XX (García de León, 2006:31). En la descripción de la feria al santo patrono de Fernando Bustamante en la década de los años 50, el cronista narra lo siguiente:

La casa del fandango es la primera que el ayuntamiento instala, sabedor de la importancia que tenía para los rancheros, preferentemente, este lugar de gran arraigo; ahí se cantaba y se bailaba por las 24 horas diarias y por el tiempo que durara la feria; nada más se veía circular el vaso de veladora que lleno de “toros” de limón con miel, andaba sin reposos entre jaraneros y agregados.

Bustamante (1991:58; en Pérez Montfort, 2010:220)

El emplazamiento donde se celebraban los fandangos en una localidad a menudo era un quiosco –como el de Jáltipan– o simplemente una enramada. Es precisamente este modelo, de palapa techada de palma, la que se ha recreado en Santiago en la construcción actual. En este lugar se celebra el primero de los fandangos de la Rama de Santiago Tuxtla, que siempre corre a cuenta del Ayuntamiento, el 25 de diciembre. En la Casa del Fandango tienen lugar también todos los huapangos celebrados en la fiesta patronal de julio en honor a Santiago Apóstol.

Actualmente el ciclo de fandangos de la Rama está coordinado por el director de la Casa de la Cultura de Santiago Tuxtla y la gente que lo desea solicita la asignación de un día en el que acogerá la Rama en su casa. Por tanto cada jornada un núcleo doméstico se hace cargo del fandango. De esta forma la Rama es “paseada”, acompañada de los jaraneros, de una casa a la próxima donde tendrá lugar el siguiente huapango. El nuevo núcleo doméstico la recibe, se encarga de tirar cohetes para anunciar su ubicación, prepara comida para invitar a comer a todos los que lleguen y recibe a los músicos. A su llegada, la Rama se anuda a un pilar de la casa, se tocan uno o 2 sones en agradecimiento y se regresa a la casa que la alojó el día anterior para continuar el fandango.

Antiguamente en el fandango se ponía “un manteado”, una tela generalmente blanca que se colocaba sobre la tarima. Su soporte eran 2 pitas o cuerdas que estaban amarradas y en el centro formaban una cruz. Ahora el H. ayuntamiento manda a la casa anfitriona sillas, toldos montables y tarimas y por tanto existe un paisaje visual homogéneo en todos los fandangos, destacando solamente algunos que por necesidad tienen que improvisar. De hecho los 40 fandangos del ciclo de la Rama no son iguales, algunos anfitriones destacan por su condición de músicos de huapango y esto influye en la concurrencia, aunque sobre

V. Rituales y otras celebraciones

todo se alargan más los que se celebran en fin de semana y en una noche de clima apacible. Es frecuente que el fandango se celebre en calles privadas o cortadas al tráfico. Se coloca una carpa blanca grande que cubre a los asistentes del sereno decembrino y que en ocasiones ocupa justo el ancho de la estrecha callecita donde tiene lugar. Se distribuyen sillas de plástico blancas a uno o más de los lados de las tarimas –ya que es frecuente que se coloquen 2 juntas para que puedan bailar más mujeres al mismo tiempo en los sones de “montón”– y en otro frente se sitúan los músicos. La carpa se decora con mondongos elaborados con papel picado y globos de colores.

Uno puede pasar solamente 2 horas en uno de estos fandangos y en este lapso de tiempo las mujeres que aparecen de un pequeño callejón cercano, donde está la casa en la que se está cocinado, no dejan de repartir comida. Aunque se designa a una familia responsable es habitual que los vecinos, parientes o no, colaboren para ofrecer alimentos y bebidas. Se sirven una gran cantidad de tamales y también son tradicionales los nanches curtidos o las hojuelas, así mismo frecuentes las gelatinas y galletas, el pozole o los panuchos. Entre las bebidas más tradicionales destaca el rompopo, el xoxogo y el atole, aguas de sabor y café. No hay puestos comerciales y nada se vende, todo se ofrece gratuitamente a los asistentes.

Además de elaborar la comida, los anfitriones pagan una cooperación para que un músico experimentado de los alrededores guíe el fandango durante unas 2 horas, aproximadamente de 10 a 12 de la noche. Esta remuneración asciende a la cantidad de \$500 y garantiza la celebración del huapango. Es posible que esto sea una nueva dinámica en los fandangos de la Rama, porque hay personas que no están al corriente de la misma y causa confusión entre los anfitriones al enterarse de que forma parte de sus obligaciones y no de la Casa de la Cultura.

La gente que llega al fandango a ver y a escuchar, número de personas que puede variar mucho –unas veces 20, otras cerca de 300– procede la mayoría del pueblo y son de todas las edades. En ocasiones los adultos acompañan a sus hijos todavía pequeños para que bailen en el huapango, comen lo que se ofrezca sentados en las sillas si hay sitio, y aplauden agradecidos al término del son. Son habituales los encuentros con amigos que viven fuera del pueblo y lo visitan en estas fechas. Se forman pequeños grupos en los que se bebe y conversa un poco apartados de los músicos y la tarima. Al mismo tiempo que algunos reparten comida y bebida, otros están tocando y bailando, otros están comiendo o platicando. Es un evento social importante. En el contexto del fandango se dieron la mayoría de los noviazgos de antaño, los casamientos y los divorcios, sentimientos girando alrededor de la tarima. En la actualidad sigue ocurriendo, aunque el huapango hoy día

conviva con otros espacios de socialización. La celebración de la Rama actualmente es destacada por su función social e identitaria ya que “todos los habitantes de Santiago están orgullosos de esta tradición”.

En algunos de estos fandangos tocan unos 15 músicos y en otros alrededor de 50. Sin embargo generalmente la edad media de éstos ronda los 30 años, a pesar de que en ocasiones esté presente un grupo de jaraneros mayores procedentes de comunidades cercanas y participan en las primeras horas del evento. Entre los músicos lo más frecuente es que destaque el género masculino. Cuando los anfitriones son músicos de la localidad llegan jaraneros, no solamente de poblaciones cercanas, sino también de otras localidades del sur de Veracruz, como Jáltipan, Acayucan, Cosoleacaque o Chinameca. El carácter excepcional de este ciclo festivo hace que actualmente se trasladen para participar en los fandangos de la Rama en Santiago músicos de jarana de grandes ciudades del país y también de otras nacionalidades, principalmente de EEUU. Los músicos de más edad guían el fandango mientras estén y es frecuente que toquen en afinaciones menos habituales como *cruzado*, o *variación*. Puede ocurrir también que cambien el tono de referencia para las afinaciones, la nota dominante. Si el fandango congrega a pocos músicos los instrumentos que destacan son las jaranas junto a las guitarras de son, es posible que también algún violinero. Pero si la ocasión ha congregado a más músicos es probable que exista una mayor variedad de instrumentos, incorporándose guitarras grandes, panderos y quijadas.

Del mismo modo el número de bailadores puede variar mucho, aproximadamente 8 personas que se suben a la tarima o más de 30. En estos últimos casos hay mucha competencia para poder participar, sobre todo en los “sones de pareja” en los que varias pueden hacer el intento de subir al mismo tiempo. Si esto ocurre tendrán que esperar a que pasen las primeras horas para que el ambiente se relaje una vez que se hayan cansado los bailadores. La edad de éstos es normalmente más variada, hay casos en los que hay muchos niños y también personas de edad avanzada. La destreza de los bailadores es muy variable, los hay que participan con los pasos más básicos hasta los que juegan con contratiempos o marcan de forma personal tanto su entrada como su salida de la tarima. Es habitual ver en estos fandangos a bailadores, jaraneros y cantadores de la localidad. Pero también a personas que a pesar de provenir de otras culturas y latitudes han sido cautivados por esta expresión cultural y han aprendido a practicarla, de forma tranquila y cómoda en el contexto del pueblo que los ha acogido. Esto hace que las fuertes diferencias tanto físicas como culturales se difuminen.

Los sones ejecutados son habitualmente muy similares a los de los fandangos en otras regiones, con la salvedad de que pueden escucharse algunos en escalas de tonalidad mayor

que normalmente se tocan por menor, como el Cascabel por ejemplo, y que es un rasgo distintivo de la región de los Tuxtlas (**Audio 103**). También se pueden escuchar a veces sones poco frecuentes en los fandangos como la Indita o la Tusa (**Audio 104**). La duración de los mismos es muy variable, aumentando considerablemente cuando en el fandango hay muchos músicos, bailadores y cantadores. Los “sones de pareja” son los que más se alargan, más enérgicos y con más demanda por parte de los bailadores, llegando una Bamba o un Buscapié a extenderse durante casi una hora. Exceptuando estos casos, lo más frecuente es que duren entre 10 y 20 minutos.

Si el fandango de la Rama tiene lugar en los días previos al 31 de diciembre, es habitual que a la mañana siguiente se vea a algún vecino sacando a su “viejo” –el muñeco que representa al año viejo y que será quemado con cohetes en su interior en la noche de Fin de año–, que ha acomodado en una butaca y es ubicado por ejemplo en medio de los 2 carriles de la carretera pidiendo “una limosna para este pobre viejo”. Incluso existe un canto con el que se acompaña la sacada y quema del Año Viejo, El Chalom –el viejo–, del que se ha recopilado una versión en Comoapan, municipio de San Andrés Tuxtla (García Ranz, 2012). Desde hace 3 años el día 2 de febrero, el último de este largo ciclo, se organiza un Encuentro de Jaraneros para festejar que el ciclo se cumplió cabalmente.

❖ **Acarreo niños Dios en Santiago Tuxtla**

*Viene Nochebuena
ya viene llegando
por eso nosotros
alegre cantando.*

Se señaló más arriba que el día 24 de diciembre no sale ninguna Rama y esto se debe a que este día tiene lugar otra práctica, que así mismo es únicamente practicada en la actualidad en el pueblo de Santiago Tuxtla. Esa noche y la del 31 de diciembre, se “acarrear” a los Niños Dios. No es un festejo convocado por la Iglesia sino llevado a cabo por las madrinan de los Niños Dios, las mujeres que montan los nacimientos en sus casas y los músicos que acompañan a los niños a los belenes. No se conocen trabajos que documenten el origen histórico de este evento, protagonizado por mujeres entre las que se establecen lazos de madrinazgo y por tanto relacionado con sistemas de reciprocidad y la construcción de parentescos rituales. En los días previos al 24 de diciembre se entregan las figuras que representan al Niño Dios a la que se convierte así en su madrina. Esta decora el cojín sobre la que se coloca tumbada la estatuilla del niño, desnudo porque está recién

nacido, solo usa un listón en la cintura. La madrina lo lleva la noche del 24 a los puntos de reunión donde sabe que puede conseguir músicos que toquen en su camino hacia el nacimiento donde se quedará (Gottfried, 2009c:295). Estos lugares son el parque principal de la localidad y la Plaza Cervantina, donde está la Casa del Fandango. Esta noche el parque central se llena de mujeres y niñas de todas las edades, que llevan en sus brazos a un niño Dios de distintos tamaños pero siempre decorado con escarcha, esferas y otros accesorios brillantes y coloridos (**Audio 105**). Un mismo grupo de músicos puede aceptar llevar, por una simbólica cooperación económica, a una gran cantidad de Niños destinados a casas repartidas por todo el pueblo. Una vez que la madrina ha conseguido que un grupo de músicos se comprometa a “acarrear” a su Niño Dios, sigue a éstos y a las restantes mujeres aceptadas por éstos, en su caminar por el pueblo hasta que llegue su turno.

Los músicos pueden tocar jaranas, guitarras tipo rondalla con pandero, marimbas, música norteña o acordeón y guitarra. En las calles se da el cruce entre conjuntos de músicos seguidos por mujeres y niñas entonando pascuas correspondientes a cada una de las dos fechas, 24 o 31 de diciembre (**Audio 106**). La cantidad de grupos es tal que es fácil confundirse y seguir a otro a lo largo de la caminata. Toda la concurrencia responde al unísono cantando el coro correspondiente mientras uno de los músicos entona el pregón de las Pascuas en el que se narra la historia de la Navidad y el nacimiento de Cristo (**Audio 107**). Llegando a su destino todos entran a la casa y la que lleva al niño lo deja en el nacimiento y los jaraneros tocan un son o simplemente agradecen a los anfitriones la comida y la bebida ofrecida. En las breves paradas dentro de las casas, tras dejar al Niño Dios en el nacimiento, se ofrecen galletas, rompopé, tamales, dulces, agua de horchata y otros alimentos para los que acompañaron al niño. Luego salen todos y se dirigen a la siguiente casa. Esta dinámica puede repetirse durante unas 6 o 7 horas, desde las 5 de la tarde aproximadamente hasta la media noche. Los grupos caminan a gran velocidad por las calles y callejones llenos de luces navideñas dentro y fuera de los domicilios, sin importar el frío y la lluvia de la noche. Es necesario que se desarrolle de una forma rápida para que todos los niños lleguen a su destino antes de la media noche.

*Ya viene Año nuevo,
ya viene llegando,
por eso nosotros
alegres cantamos.*

El día 31 –cuando Cristo cumplía 7 días y el momento de su circuncisión de acuerdo a la tradición judía–, tiene lugar el segundo acarreo. El Niño Dios en esta ocasión viste con

V. Rituales y otras celebraciones

ropas que elabora la madrina, ahora se coloca sentado en el nacimiento (Gottfried, 2009c:298) y así mismo es importante terminar antes de las 12 de la noche. Las madrinas pueden ser hijas, nietas, vecinas, amigas o comadres de las dueñas del nacimiento. En un mismo nacimiento puede haber 10 u 11 niños, pero cada uno tendrá una madrina. Según la costumbre el último acarreo se realizaba el 2 de febrero y en el nacimiento se le cantaban arrullos para que quedara dormido. Este último acarreo ya casi no se lleva a cabo porque muchos jaraneros se van a la fiesta de la Candelaria en Tlacotalpan, y la mayoría de las familias guardan su nacimiento el día 6 de enero (Gottfried, 2009c:295-30). La práctica está casi perdida pero en algunos barrios se sigue paseando al niño el 6 y el 2 de febrero pero acompañado de las velas encendidas.

Tanto la celebración de la Rama acompañada por jaraneros como el acarreo de Niños Dios en Santiago Tuxtla, forman parte de las expresiones musicales de la música de jaranas que no implica la celebración de un fandango, aunque sí de rituales tradicionales y en este caso parte del ciclo navideño. A pesar de que el canto de las Pascuas no está considerado como parte del “son jarocho tradicional” ya que no es un son que se toque en un fandango, su relación no solo en la instrumentación sino a través de los casos en los que éste se añade en forma de Fuga, expresa su fuerte vínculo. Además de que según autores “es una de las tradiciones con más arraigo en el Sotavento” (Delgado Calderón, 2010e:281) y parte de una cultura viva, qué vive precisamente porque genera redes importantes para la vida de las personas que están inmersas en el entramado.

La fiesta de la Rama ha sido calificada por algunos autores (Barahona Landoño, 2013:287) como el único caso dentro de las músicas jarocho donde se tocan temáticas litúrgicas relacionadas con la religión católica. Sin embargo éstas se dan también en velorios a imágenes sagradas e incluso en sonos de fandango particulares como el particular caso del Buscapié. Así mismo se han presentado parte de repertorios instrumentales pertenecientes a localidades del histórico Sotavento, como las de la región de Santa Marta, que tienen usos exclusivamente religiosos. Por otro lado, se ha descrito el ritual navideño de la Rama y los acarreo de Niños Dios de Santiago Tuxtla. Lo que se persigue destacar es la negación de la característica esencial de “música profana”, generalmente atribuida al “son jarocho tradicional”, por medio de las mencionadas prácticas de la música de cuerdas de esta macro región.

V. 1. 4 RITOS DE PASO

Van Gennep (1909) acuñó la noción de “ritos de paso” definiéndolos como aquellos que acompañan todo cambio de lugar, estado, posición social y edad. La celebración de fandangos asociados a los ritos de paso tiene en la actualidad, tanto en la macro región Costa Sur como fuera de ella, un carácter excepcional y no mayoritario dentro de la población. Aunque fue la forma para celebrar y divertirse por excelencia, acompañando todos los cambios de estatus de los individuos, a partir de la segunda mitad del siglo XX – con variaciones en las fechas y los grados de abandono en cada una de las regiones– aparecieron otras músicas en estas fiestas. Hoy día abundan en estas celebraciones los conjuntos de música tropical, de mariachis y de música norteña.

Sin embargo aún se siguen celebrando fandangos con música de cuerdas asociados a ritos de paso sobre todo cuando el protagonista de los mismos o algún familiar muy cercano tiene una vinculación directa con la práctica de esta música. Es decir que “tenga mucho gusto” por los sones de tarima o sea intérprete –conocido o no en la región– músico, bailarín o cantador. Entonces la celebración puede convocar a amigos músicos que acuden de distintos lugares y “armarse un fandango” de varios días. También es habitual que los sones de fandango, aunque tengan un lugar central en la celebración, no sean la única manifestación musical presente –como también ocurre en algunas mayordomías de santos que implican varios días de fiesta–, de forma que se alternan con alguna orquesta de baile, por ejemplo. Por tanto en la macro región Costa Sur todavía se celebran fandangos de presentaciones de bebés, bodas, de 15 años e incluso de difuntos –velorios con el cuerpo presente, pero también de “40 días” o “cabo de año”– sobre todo cuando miembros del núcleo doméstico en cuestión practican el ejercicio de esta música o su baile, sea o no como principal actividad productiva. Los casos analizados a continuación en profundidad cumplen esta característica de contar con el vínculo directo de los protagonistas de los ritos de paso con el ejercicio de la música.

Es importante señalar que dentro de macro región Costa Sur, pero también fuera de ella –en ciudades como Xalapa o México DF–, se celebran fandangos de cumpleaños con más asiduidad que para otros motivos enunciados más arriba. El carácter cíclico y anual de este tipo de conmemoraciones las convierte en celebraciones privadas, ya que no implican necesariamente la misma repercusión familiar de una boda o un entierro. De hecho no conllevan en sí mismas un cambio de rol, aunque sí una conmemoración marcando la temporalidad en la vida del individuo. Eso sí, los elementos de comensalidad, de diversión, el juego y las prácticas ritualizadas también están presentes en los cumpleaños. Es relevante recordar a este respecto que el contexto festivo de una gran parte de los festivales actuales

—justamente los que no se enmarcan dentro de fiestas patronales— lo hacen conmemorando un aniversario, ya sea del nacimiento de un músico, de un grupo musical o de un colectivo de promotores. Se convierte por tanto en una forma reciente de ritualizar y conmemorar a través de estos eventos.

Existe otra cuestión relevante que reincide en la consideración de toda clasificación como un instrumento para ordenar y sistematizar la información y pero no como un reflejo fiel de la realidad. Este apartado, “Rituales de paso”, ha sido separado del anterior, “Rituales religiosos”, porque en los primeros se pretende resaltar justamente el cambio de rol que implican, el paso de un estatus a otro. Sin embargo la mayoría de estos ritos implican también, al menos en una sección del complejo ritual, la participación de especialistas religiosos que ofician una ceremonia. En algunos casos se actúan así mismo creencias religiosas, por ejemplo, las relacionadas con la muerte. Es cierto que las ceremonias religiosas asociadas a estos ritos ocurren en otros espacios, en otros momentos y ante un público diferente al que lo hacen los huapangos o la ejecución de los sones. Como se verá a continuación siguen apareciendo variantes en la puesta en escena que no cumplen todas las dinámicas de un fandango, aunque cuenten con una presencia destacada de la música de cuerdas de la región. Los ritos de paso analizados, igual que los velorios de santos, son ceremonias donde hay escasa presencia de representantes eclesiásticos o autoridades políticas, muchas de ellas de carácter público y de acceso libre.

❖ **Fandango de boda en una comunidad de San Andrés Tuxtla**

*Ay que sí, pero ay que no,
si tu amor se acomoda
te llevo a vivir conmigo
el monte es el que se poda
pa' vencer al enemigo
ay vámonos a una boda
a cantar con los amigos.*

Un fandango de boda forma parte de un ritual de paso que consta de otras etapas y actos. Supone el fomento de las relaciones sociales comunitarias ya que en muchos casos toda la comunidad está invitada, al menos a ciertos momentos de la celebración. Es una fiesta a través de la que se establecen nuevos vínculos familiares y se legitiman relaciones de afinidad y posteriores de filiación, es decir normaliza a los hijos fruto de la unión. Por último, pero de forma principal, supone la definición del paso de un ciclo vital a otro, los

individuos protagonistas abandonan el estatus de solteros y dejan el núcleo familiar de los progenitores para conformar uno nuevo que teóricamente engendrará hijos.

El principal guión cultural, que subyace a la actuación cultural concreta analizada, está basado en la cosmovisión sincrética católica y mesoamericana del sur de Veracruz. En particular en este caso, la que está vigente en la región de los Tuxtlas ya que el evento tuvo lugar en la comunidad de Buenos Aires Texalpan, municipio de San Andrés Tuxtla. La región de los Tuxtlas estaba poblada con población náhuatl desde antes de la invasión española y en el s. XVIII aún con contaba con un 98% de pobladores hablantes. Sin embargo en la actualidad destaca por haber protagonizado el proceso más notable de disminución de hablantes de lengua originaria. Esta tendencia de disminución, si bien no tan acuciada, es la misma en todos los municipios del sur del estado y es explicada por los especialistas por varios factores que no se van a mencionar aquí. A pesar de este drástico descenso en el número de hablantes, la presencia de la cosmovisión indígena se manifiesta fuertemente en un sistema de creencias en torno a la salud/enfermedad por causas sobrenaturales –“espanto” o “susto”–, encantos y chaneques. El sentimiento mágico-religioso forma parte de la realidad social y es práctica ideológica cotidiana.

Los principales actores del evento fueron los novios que contraían matrimonio y sus familias, aunque en distintos actos del complejo festivo participaron otros como el sacerdote y el funcionario civil que oficiaron sendas ceremonias de enlace entre los cónyuges. Pero también todos los colaboradores de la familia para el montaje y organización de la celebración, entre los que destacaron las cocineras y los músicos, que comprendieron en este caso a jaraneros y a una pequeña orquesta tropical. Los complejos festivos están compuestos por múltiples momentos y actos de celebración. Sin embargo estas páginas están dedicadas al análisis en profundidad de los fandangos que tuvieron lugar como parte de los mismos. Así mismo se focaliza la atención en otras actuaciones donde fueron esenciales los jaraneros y la música de jaranas, aunque éstas no supusieran un fandango en sí mismo.

Es el caso del “acarreo de los novios”, antigua costumbre ya prácticamente en desuso, que consiste en el acompañamiento caminando de la pareja de contrayentes por parte de por los jaraneros y un grupo de personas –la mayoría mujeres en este ejemplo particular. El primer conjunto de personas congregadas para el acarreo esperó a la pareja desde el mediodía en una pequeña tienda de comestibles a la entrada a la comunidad. En este lugar el camino entronca con la carretera asfaltada que comunica Buenos Aires Texalpan con la cabecera municipal. Allí se encontraron músicos de edad avanzada procedentes de distintas comunidades cercanas y reunidos por el fuerte lazo de amistad que les une el abuelo de la

novia, un reconocido violinero de la región. “Calentaban” sus instrumentos y sus gargantas tocando y bebiendo aguardiente de caña. A la llegada de los novios la comitiva se puso en marcha en una caminata que duró una hora y media aproximadamente a un ritmo bastante rápido.

El destino fue la casa de la familia de la novia, donde tuvo lugar la primera parte de la fiesta. A lo largo del trayecto, sin parar de caminar y con los novios a la cabeza, los músicos no dejaron de tocar sones de forma instrumental, es decir, en los que no se cantaron versos. Entre ellos un Siquisirí ([Audio 108](#)) y un Zapateado. A la llegada a la casa, donde esperaban invitados, familiares y otros colaboradores en la organización del evento, la pequeña orquesta tropical sobre un pequeño escenario, interpretó una marcha nupcial para recibirlos ([Audio 109](#)). Pasaron los novios a la zona habilitada y decorada para el almuerzo de los invitados más allegados, cuyos platos fueron servidos en primer lugar. Mientras los músicos y jaraneros esperaron retirados en la parte trasera de la casa, saludándose y topándose con otros que habían acudido directamente a la casa. En este espacio de tiempo la orquesta tropical interpretó varios temas de su repertorio. El resto de asistentes, recibiendo a todo aquel que llegara a la fiesta, fueron servidos con comida y bebida un poco más tarde.

La celebración completa de la boda implicó 3 días consecutivos de fandango, aunque en estas páginas tan solo se describe en profundidad el primero de ellos. Como parte de los actores principales en este primer día de fandango, asistieron alrededor de 30 músicos con una edad media de 65 años, entre los que existía una varianza baja. Es decir, había muchos músicos de edad avanzada y algunos de edad madura. Esta situación de participación mayoritaria de “músicos viejos” o “señores” es algo excepcional en la actualidad. Está relacionada con la región donde tuvo lugar ya que la sierra de los Tuxtlas fue la región donde la brecha generacional producida a partir de los años 50, 60 y 70 fue menos pronunciada, así como donde se produjo mayor continuidad en el uso social de la música de jaranas.

La gran mayoría de los músicos eran hombres, con una pequeña presencia de mujeres jaraneras, estas sí jóvenes y procedentes de la región pero llegadas de las cabeceras municipales. De hecho la mayoría de los músicos eran originarios de los Tuxtlas, aunque más tarde llegaron varias personas de la capital y del sur del estado de Veracruz, concretamente de Acayucan. Participaron alrededor de 20 bailarines, sobre todo de avanzada edad pero también muchos niños y adolescentes de pueblos cercanos. Esta presencia de población infantil es reflejo del trabajo de difusión y enseñanza que se ha hecho y se sigue haciendo en la región de los Tuxtlas, con éxito desigual en las

comunidades de la sierra. El género entre ellos estaba distribuido de forma igualitaria, y destacaba la gran cantidad de bailarores hombres de la región, algo que no es frecuente en otras poblaciones de la Costa sur.

La audiencia del fandango estaba compuesta por los invitados de la familia, los miembros de la comunidad que quisieron acercarse al evento y algunos visitantes foráneos. El número total de asistentes varió entre un máximo de 300 personas y un mínimo de 100, ya que la celebración duró varios días y existió un flujo de individuos yendo y viniendo. De cualquier forma se trata de una de las cotas máximas en la asistencia a fandangos registradas en todo el trabajo de campo. Esto puede desmontar ideas acerca del concepto de “fandangos masivos”, que en ocasiones se ha identificado con festivales o con fandangos realizados en las ciudades. El carácter público del evento, así como la convocatoria realizada por un músico reconocido de la región, parecen sin embargo otros elementos a tener en cuenta en la celebración de fandangos a los que asisten y en los que participan un gran número de personas. La edad media de los asistentes fue de 45 años pero con una varianza alta, es decir, que asistieron familias con miembros de todas las edades. El género entre ellos estaba distribuido de forma igualitaria. Esta gran mayoría de asistentes, que llegaron de la comunidad y alrededores, comen y beben. Pero también ayudan en la cocina y a servir comida cuando es necesario, además de prestar atención al fandango. Se disponen en distintos lugares: en el interior de la casa, fuera de pie y sentados en pequeñas banquetas o encima del menudo escenario cuando no es ocupado por la orquesta. También en mesas colocadas en la calle pero más abajo, en la casa del novio que está justo en frente de la de la familia de la novia. Los invitados más allegados a los contrayentes estaban sentados en mesas debajo de la carpa mientras comían, rodeados de gente de pie en sus alrededores. Trabajaron muchas cocineras dentro de la casa y en general su actividad era frenética sirviendo comida y bebida.

Los principales medios de producción simbólica utilizados en este evento fueron la carpa que cobijaba mesas y sillas, un pequeño equipo de sonido e instrumentos musicales, los alimentos y los útiles de cocina. Así mismo se cuentan entre estos elementos los vestidos de los novios, a la usanza occidental que los hace fácilmente identificables –de vestido blanco con velo ella y él de traje de chaqueta negro. El fandango tuvo lugar en los exteriores de la casa de la familia de la novia, donde se colocó la carpa de color azul y se decoró con globos rojos y blancos. Durante la comida se ubicó la tarima a un costado del toldo, alrededor de la cual se repartieron agolpados los músicos y los bailarores. El entarimado, de unas dimensiones aproximadas de 2mx1.5m, pasó luego al centro cuando se retiraron las mesas. Se juzgó insuficiente el espacio para el baile, por lo que en la tarde se colocaron hasta 3 tarimas juntas para que pudieran subir más bailarores simultáneamente.

V. Rituales y otras celebraciones

En este recinto nada se vendió, todo se ofreció gratis a los asistentes: guisado típico de la región para las celebraciones –*tatabiyiyayo*–, quintos de cerveza fría, refrescos y cuando llegó la noche, tacos de cochinita pibil.

Los músicos vestían camisas y pantalones de tela, con sombreros rancheros, diferentes a los de ala corta más usuales entre los jóvenes o a los de “4 pedradas” de los escenarios tanto de grupos folclóricos como de “son jarocho tradicional”. Hubo muchos bailarines, como se ha dicho más arriba, hombres y mayores, algo poco frecuente. Llevaban gorras, playeras y botas de pico. Eran campesinos y, como la mayoría de los hombres, han tomado cerveza a lo largo de la fiesta. Las mujeres mayores llevan faldas rectas y zapatos de tacón ancho descubierto por delante, el cabello largo y medio recogido. Las niñas sin embargo visten faldas de baile con playeras comerciales, y los niños botines para zapatear.

Entre las distintas puestas en escena que implica un complejo festivo como éste se distinguen las ceremonias civil y eclesiástica, el acarreo de los novios, el almuerzo, los distintos momentos dedicados al huapango, el baile tropical y el intercambio del lugar de la fiesta entre las casas de los novios. Este fandango tuvo la peculiaridad de que inició aproximadamente a la 1 del mediodía y, tras un receso para comer en el que tocó la orquesta tropical, se reanudó a las 5 de la tarde extendiéndose ahora sí hasta la madrugada. Fue “conducido” por uno de los músicos mayores de la localidad, de unos 60 años, que además tocaba jarana y no un instrumento melódico. La afinación más común fue “por cuatro”, sin embargo había varios jaraneros que portan sus instrumentos afinados siguiendo otros intervalos, “por dos” o “por variación”, “por menor obligado”. Los instrumentos más abundantes fueron jaranas de distintos tamaños, había 2 o 3 guitarras de son, una única guitarra grande y un violín. Los instrumentos que tocaban los jaraneros viejos eran de factura más tosca de lo habitual, lo que implica en muchos casos la fabricación casera y por parte de los propios músicos. Esto provoca mayor variedad en las plantillas de los cuerpos y al mismo tiempo distintas sonoridades ([Audio 110](#)). En sus palabras, esto hace “que cada uno tenga su propia voz”. Destaca también que hay algunas jaranas que portan clavijeros mecánicos y no de madera como es actualmente lo más frecuente. En definitiva se observaron otras pautas estéticas y técnicas en la construcción de instrumentos, diferentes a las generalizadas actualmente en el entorno del “son jarocho tradicional”. Además hubo un joven de los alrededores que tocó con una guitarra sexta. En algunos sones un niño tocó una quijada. Participaron como cantadores aproximadamente 6 personas, todos hombres a excepción de una chica joven. Entre ellos se encontraba el conductor del fandango, otros más jóvenes y 2 niños que cantaron a dúo, aunando juntos el valor necesario para pregonar un son en un fandango ([Audio 111](#)).

Con respecto al repertorio de sones ejecutados principalmente destacaron 2 cuestiones. La primera es que a pesar de que asistieron una gran cantidad de músicos y de bailadores, los sones no fueron excesivamente largos, ninguno superó los 20 minutos y la mayoría de ellos no alcanzó los 15. En segundo lugar el conjunto de distintos sones que se tocaron fue menor que en otras ocasiones, aunque todos los que se eligieron estaban dentro de los 12 que se tocan actualmente de forma más frecuente. Lo que implica esto es que se repitieron hasta 3 veces sones como la Bamba o el Colás y 2 veces el Siquisirí o el Ahualulco. Teniendo en cuenta el tipo de población y región donde se celebró el fandango –una comunidad de la sierra de los Tuxtlas–, el contexto festivo del mismo –una boda local– y la importante presencia de “músicos viejos” de la región –hacia los que se profesa una intensa idealización en el discurso de los más jóvenes de procedencia urbana; este fandango contradujo algunos tópicos con respecto a “un buen fandango”, un “auténtico huapango” y al reducido repertorio que se toca actualmente. El ejemplo expresa que en un fandango comunitario rural la música está al servicio de los bailadores y del divertimento en la fiesta. Aunque en ésta hubo mayor diversidad sonora debido a las afinaciones y a la factura propia de los instrumentos, solo se tocaron los sones más populares que además se repitieron en varias ocasiones porque de hecho así lo pidió la concurrencia. No había interés en mostrar las capacidades de los músicos o su trabajo de recuperación de sones antiguos o en desuso, mucho menos de expresar en la fiesta la riqueza de este género musical o su potencialidad en procesos de transformación social. Más bien el único objetivo era proporcionar a los asistentes el disfrute de la fiesta.

No existió la décima u otra estrofa declamada, es decir, que no fuera cantada. Los versos que se cantaron fueron casi con seguridad todos “sabidos”, aunque los que “tienen mucho gusto por cantar” hicieron variaciones en los finales de los más conocidos para incluir en ellos elementos de la realidad inmediata, como nombrar a la comunidad, a los novios o a otras circunstancias del momento vivido. Con respecto al estilo en el zapateado destacaron las mujeres de mayor edad que prácticamente se limitaban a llevar el ritmo sobre la tarima de una forma sencilla, no hacían los pasos ya estereotipados o bases, ni en las mudanzas ni en los redobles o zapateos. Las niñas y niños de la región sin embargo sí los ejecutaban. Por ejemplo, es significativo que los niños bailaron el Ahualulco haciendo el gesto de levantar el sombrero aunque no llevaban ninguno, mientras que los mayores no lo hacían aunque sí portaban sombrero. Los mayores, hombres y mujeres, ejecutaron el estribillo del Toro Zacamandú con el movimiento, arriba y abajo y de un lado hacia el otro, del paliacate; y sin embargo los hombres no hicieron el gesto de los cuernos simulando que toro toreado por la mujer. Los bailadores masculinos permanecían realizando enérgicos redobles, simples pero constantes en velocidad y volumen, durante un largo tiempo.

V. Rituales y otras celebraciones

Con respecto a las reglas en el intercambio de bailarores se observó algo no frecuente, ni para un observador externo ni para algunos conocedores de la región que estaban presentes. A partir de que se colocaron las 3 tarimas una junto a otra, se subieron a bailar 3 parejas mixtas simultáneamente en los bravos “sones de pareja”. Incluso hubo momentos en los que la percusión se convirtió en algo caótico, perdiéndose la definición rítmica del son, quizás porque siempre hubo niños con menos destreza subiéndose a bailar con mayores. De la conducta de no respetar lo que habitualmente suele enunciarse como una de las reglas básicas del fandango, el baile de una sola pareja mixta, pueden deducirse 2 cuestiones. Una es la flexibilidad real de las reglas o normas a seguir en un fandango. La segunda es precisamente que esta flexibilidad tiene el objetivo de adaptarse a las circunstancias, necesidades y deseos de los participantes en la fiesta ya que fue la manera elegida para que pudieran participar más bailarores.

Esto no quiere decir que el fandango no observara pautas ni que no existieran las personas con autoridad suficiente para sancionar conductas inapropiadas. El músico “conductor” en la primera parte del fandango, entre un son y otro, se subió a la tarima a decir que a partir de ese momento se cambiarían los bailarores “a 2 versos” en los de pareja y se subiría la nueva pareja exclusivamente al término del verso y no cuando el cantador esté a medias de su participación. Este gesto es una de las formas de expresión del poder social en un evento como éste, que tiene la intención de reordenar el fandango y procurar el disfrute y el respeto entre los músicos, bailarores y cantadores. La presencia de autoridades civiles y eclesiásticas fue mínima ya que se limitó a las ceremonias correspondientes donde solamente estuvieron presentes los miembros más cercanos de las familias. La fiesta popular y de la comunidad se desarrolló según otros ejercicios de poder como los ejercidos por la familia en la elaboración y distribución de la comida y la bebida, así como en la ubicación de los asistentes en lugares preferenciales, y los músicos más experimentados y allegados en la dirección del fandango. La fiesta y el fandango continuaron en la noche, recibiendo a nuevos músicos que iban llegando mientras que otros se retiraban. La comida y la bebida también siguieron repartiéndose durante los 2 días siguientes, en los que los jaraneros y la orquesta tropical se alternaron en los tiempos pero también en los espacios, para ofrecer las condiciones del baile y la diversión a los asistentes.

Es pertinente al menos señalar aquí que en la región Istmo, incluida la zona bordeada por el alto río San Juan Michapa, aún se conoce el son del Copia’o o el Coplea’o. Se trata de un son que se toca para acompañar a la pareja de novios antes de efectuarse la boda, en todo su itinerario y recorrido rumbo a la iglesia. El son se interrumpe para después continuar, a petición de un versador que declama y declara las Justicias que compone de acuerdo con la ocasión. Se interpreta con jarana y guitarra de son, no se canta y existe el

testimonio de que también se acompañaba con palmas, aplaudiéndose al unísono de la melodía punteada por la guitarra de son. La recopilación “Acervos en movimiento. El Sotavento” incluye varios ejemplos –pistas 343 hasta la 348– que se citan aquí por lo testimonial y excepcional de los mismos. Por otra parte también se conoce un son recopilado en San Juan Evangelista –región Istmo– que se interpreta durante el recorrido de regreso, cuando salen del templo y se retiran los recién casados. El reconocido guitarrero de la localidad, Isidro Nieves, lo nombra el Regreso (García Ranz, 2012). En Soteapan entre los popolucas también se interpreta el Fandanguillo, junto al Copia’o, como sones de casamiento carentes de versos. El Copia’o se interpreta cuando el novio y sus familiares van hacia la casa del padre de la novia; mientras que el Fandanguillo es ejecutado cuando la pareja y acompañantes se dirigen a la casa del novio (Cruz Martínez, 2007).

❖ **Velorios de difuntos**

Pues a la hora que le íbamos a enterrar, le tocábamos y le tocábamos, y ni siquiera podía entrar la caja. Hasta que no paramos de tocar, no fue que se fue el hombre... mucho gusto tenía por la música...

Grupo Soneros del Tesechoacán, Festival del Tesechocan, 2013

Los muertos que no son honrados se convierten en aparecidos y vagan eternamente asustando a los vivos. Hay diferentes maneras de honrar a los difuntos, desde la preparación y velación del cadáver, hasta los tiempos postreros al sepelio que pueden ser ciclos de días, meses e incluso años. La macro región Costa Sur es particularmente pródiga en rituales fúnebres. En el pasado fue relativamente común que, en los pueblos fandangueros, los jaraneros participaran en los sepelios. Según la experiencia de este trabajo de campo, no es así en la actualidad y su presencia se limita a los casos en los que existió una vinculación fuerte de los protagonistas con la música de jaranas y donde la familia pide la presencia de los jaraneros. Existen diferentes relaciones entre los sones de fandangos y los sones para los difuntos, ya que durante la velación del cadáver puede que se celebre un fandango en toda su forma en la casa del finado como ocurre en la comunidad de Chacalapa; sin embargo en otros lugares se toca y se baila pero no se canta, y en otros se toca y se canta pero no se baila (Delgado Calderón, 2000a). Se han recogido testimonios en la Cuenca del Papaloapan, concretamente en el municipio de Playa Vicente, acerca de la inexistencia de un repertorio específico para los velorios de difuntos en esta zona. Sin embargo antiguamente se acompañaba al finado con el son que le gustaba. Si se trataba de un niño, los padres decidían si querían música o no.

V. Rituales y otras celebraciones

Las experiencias en velorios de difuntos a lo largo de este trabajo de campo acaecieron de manera fortuita y se participó en ellas con sentimiento y respeto, por lo que se optó por no realizar ningún registro –ni sonoro ni fotográfico. Todas tuvieron lugar en la sierra de los Tuxtlas. En una ocasión se trató del velorio de cuerpo presente de un miembro de una familia de reconocida trayectoria musical, cuyo vínculo con el ejercicio de la música de cuerdas se remonta a 3 generaciones. La muerte por enfermedad ocurrió de manera más o menos repentina, ya que aunque la persona ya estaba enferma, se mantenía estable con medicación. Cuando se produjo el fallecimiento, se procedió al velorio de cuerpo presente en la casa del finado durante más de un día, hasta su entierro en el cementerio de la localidad. Se corrió la noticia velozmente entre los seres queridos más cercanos, vecinos y amigos de toda la familia. Un gran número de personas se congregó en la casa familiar de forma que, ni éstos ni la persona fallecida, quedaron solos en ningún momento.

Los que llegaron a acompañar durante el velorio permanecieron en las inmediaciones de la casa durante largos ratos, sentados en sillas que se habían dispuesto para ello o de pie, en pequeños grupos conversando de forma tranquila. Precediendo el acceso al interior de la casa, los familiares más cercanos del difunto recibían a los asistentes, que ofrecían palabras de consuelo, abrazos y sobre todo presentaban sus respetos a los más afligidos. Ellos mismos daban el paso hacia la sala principal, donde estaba el cuerpo del fallecido dentro de su ataúd medio abierto, y éste sobre una mesa, en alto. Toda la sala estaba decorada con una gran cantidad de ramos de flores y unos grandes cirios encendidos cercando cada una de las 4 esquinas del féretro. El difunto lucía muy cuidado y arreglado, con el semblante tranquilo. La mitad de la habitación estaba llena de sillas, donde se sentaban sobre todo mujeres rezando un rosario a coro. Las oraciones se mantuvieron hasta que los jaraneros pidieron la entrada para tocar para el difunto. Nadie bailó, solo tocaron y cantaron algunos sonos comunes en el repertorio de los huapangos pero de carácter melancólico y a una velocidad más pausada de lo acostumbrado. Estaban presentes muchos jaraneros conocidos de la zona, todos quisieron acompañar a la familia en este momento. Luego se retiraron con respeto y prosiguieron los rezos. También estuvieron presentes en otros momentos del ritual fúnebre, como fue el recorrido del cuerpo hasta el panteón para su entierro y el posterior levantamiento de la cruz de flores que quedó en el suelo en el lugar en el que el difunto estuvo de cuerpo presente.

Es frecuente que durante los 9 días siguientes se rece el rosario y otras oraciones en el lugar donde se veló al difunto y que pasados éstos, se levante una cruz –o la sombra– llevándola al panteón en procesión entre rezos y flores. También se celebran los 40 días y el “cabo de año”, el cumplimiento del primer año de fallecimiento del ser querido. Tanto para la celebración de los 9 días como la de los 40, se busca un compadre o una comadre, es

decir el padrino para el levantamiento de la cruz. Esto genera un fuerte vínculo entre las personas. En estos hitos puede hacerse un fandango en el contexto de un velorio a una imagen sagrada, de forma que tanto el ser numinoso como el fandango acompañen el paso de los familiares y el alma del finado por ese hito temporal y emocional, al que habitualmente precede una misa en un templo. Cuando se conmemora el paso del primer año después del fallecimiento la música es diferente, más alegre, y es frecuente que se baile. No hay un proceder específico, más allá de montar un altar con fotos del fallecido, flores y velas expresando en él su recuerdo y el ofrecimiento íntimo del fandango en su honor. Muchas veces este altar no está a la vista de todo el mundo, e incluso puede que no todos los asistentes conozcan el motivo de conmemoración, más allá de la velación al santo en cuestión. Sobre todo cuando la pérdida es más reciente y se están cumpliendo los primeros 40 días después del fallecimiento, las expresiones de dolor son incontenibles en los familiares más allegados y se hacen públicas irremediabilmente.

Tampoco se observa un proceder fijo para acompañar o no la música de jaranas con baile cuando el cuerpo del fallecido está aún presente, depende de las costumbres de la comunidad o el pueblo en cuestión, más allá de las regiones. Pero también depende de otros factores, como el deseo o la petición expresa del finado:

Se baila con lágrimas pero se baila, que eso está... es muy difícil pero se hace, me acuerdo que hace 2 años fui para allá para despedir a un viejo, sus hijas, sus nietas ahí bailándole, y uno cantándole con la voz quebrada pero cantándole, pero se siente es una cosa tan... como que el cuerpo percibe, el cuerpo que está tendido se siente contento, su cara de felicidad, no está ahí apretado no, es impresionante y sacar toda esa información y en realidad él ya se va contento, y la gente como que saca toda esa alegría pues llorando, esa tristeza pues llorando y bailando ahí al ladito de la cama. Sí, desgarrado ahí, o sea veía yo como bailaban la chamacada llorando y bailando eso es... no hay forma de cómo explicarte esas energías, está muy cabrón hay veces que pues la gente cuando no está acostumbrada se le hace pues espantoso, ¿sabes por qué? Porque no quieren soltar aquello, y aquella gente que hace eso, son hasta más sanos todavía, porque no se quedan nada en su cuerpo, esa tristeza se va ahí con él, porque el cuerpo eso es lo que se lleva, se lleva toda la tristeza de los que quedan vivos para que ellos tengan más fortaleza, para sus seres queridos que siguen con vida, se quedan pues más relajados, con inspiraciones de seguir luchando.

Entrevista diciembre 2014, Región Cuenca del Papaloapan

Según algunos músicos de la región, hace 40 años aún se hacían velorios para los niños difuntos en los Tuxtlas, a los que se tocaba para el descanso de su alma. Hasta los años 50 o 60 del siglo XX el son del Huerfanito, un son de velorio que no se zapatea, era interpretado en distintas zonas del Sotavento y con características locales distintivas. En el disco “Acervos en Movimiento. Sotavento” se recoge una versión –nº 349– interpretada por un conocido músico de los Tuxtlas ya fallecido, Juan Pólito Baxin. En velorios de infantes fallecidos también son habituales sones con temáticas relacionadas con la infancia, como el Trompito o los Enanos. Con estas excepciones, en muchos lugares no se interpretan sones específicos para los velorios de difuntos sino que se tocan los mismos pero lentos y sin bailar, en coherencia con el estado de ánimo de aflicción que impera. Sones sentimentales del repertorio de tarima se consideran apropiados para los velorios como la Lloroncita, las Poblanas, o incluso el Jarabe, la Morena o el Cascabel. En particular en los Tuxtlas y en el sur o Istmo las Poblanas se interpretaban en cualquier velorio (García Ranz, 2012), ya fuera de difunto o en honor a una imagen sagrada.

Menos conocidas son las costumbres fúnebres de los zoque-popoluca. Cuando alguien muere se manda hacer un ataúd de cedro y se matan pollos o un cerdo para dar de comer a los asistentes del velorio. Las mujeres de la casa y vecinas hacen tortillas y café. El velorio dura 24 horas como mínimo y mientras se vela el cuerpo, los familiares cavan la tumba en el panteón. Por la noche se toma aguardiente y hasta hace algunos años era común que los jaraneros tocaran durante el velorio y acompañaran el cortejo rumbo al panteón. Durante el fandango se baila en la tarima pero los jaraneros no cantan, en señal de duelo (Delgado Calderón, 2004:246). Pero además los popolucas de Soteapan, Acayucan y Hueyapan de Ocampo, realizan un complejo ritual conocido como Danza del Muerto o de la Basura. Aunque es una ceremonia poco documentada (Foster, 1945; Hangert, 1992; Hernández Hernández, 1982) hay trabajos recientes que se acercan al tema, como el de Vittoria Aino, actualmente investigadora en el INAH de Xalapa. La tradición oral remite los orígenes de esta práctica a mediados del siglo XX pero es probable que sea más antigua, ya que su música es muy parecida a la religiosa europea del siglo XVII. Aunque es una danza, al mismo tiempo es una ceremonia dolorosa que incluye varios sones tocados con jarana, violín y bandola. Se realiza en honor a un difunto cierto tiempo después de su deceso: a los 21 días hace algunos años y a los 40 en la actualidad por influencia católica. Los preparativos inician a los 18 días del fallecimiento en casa de los parientes e implican distintos procedimientos especiales en la preparación de 7 tamales blancos o sin condimentos. La danza es ejecutada por 2 o 4 bailadoras, de 2 a 3 jaraneros, incluyendo al ejecutante de bandola, un violinista, un sonajero y 2 rezadores. El número de sones que se interpreta varía de 18 a 40 (Delgado Calderón, 2004:229), hasta 44 sones han sido

referenciados por Vittoria Aino (2014). La ceremonia dura en total 4 días y los músicos que tocan jaranas y violín son los mismos que participan en la Danza de la Malinche y la del Tigre (Aino, 2014). Todos los sones son específicos de este ritual fúnebre, ninguno está presente en el amplio repertorio de sones de fandango, a pesar de que algunos compartan el mismo nombre por estar dedicados al mismo animal.

Los rezadores empiezan al atardecer, al mismo tiempo que se cuece la carne preparada previamente. Mientras, otras personas sahúman la casa, la cruz y algunos restos del animal con el que se preparó la comida. El primer son ejecutado es denominado de manera diferente según la población –“Misa cantada” o “Son de entrada”. Después se tocan los sones de la Iguana, el Chango, el Huerfanito, el Cazador, el Zopilote, el del Caballo, el Pescador, la Nube, la Lluvia y otros, aumentando o disminuyendo según la localidad populuca. Mientras se tocan estos sones, cada uno de los bailadores imita los movimientos del animal, instrumento u oficio protagonista de la pieza. La función de estas danzas es ayudar al alma del difunto a sortear los peligros que le impiden llegar al paraíso, a su descanso. A medianoche se toca el son del Cacao mientras 2 ancianas muelen 21 semillas de cacao para hacer el chocolate o *pozol*. El son del Cacao se compone en realidad de varios sones: para tostar, para moler y tomar y se alargan tanto como dure cada una de las acciones que acompañan.

La bebida se reparte junto con los 7 tamales blancos entre los danzantes y rezadores. El resto de la comida se distribuye entre los asistentes. La música y el baile se suspenden mientras se come. Luego se procede a levantar la cruz y barrer la casa con la música de la Misa cantada y otros sones que acompañan a distintos actos como: la levantada de la cruz y de la basura, procesión de la basura, salida de la casa y tirada al basurero. Cada acto, como recoger la basura, sahumarla, abrir la puerta para salir de la casa y tirarla, es acompañado por una pieza musical diferente. Al tirar la basura nuevamente se sahúman y entre ella tiran objetos que el difunto usó. Posteriormente se sahúman los familiares del finado y con una anciana se bañan en el río y se cambian de ropa. Cuando regresan a la casa se hace la danza del Despedimiento, que consta de varios sones. Se cree que si no se hace todo esto el alma del finado regresa a espantar a los vivos.

La interpretación de esta ceremonia está directamente relacionada con las creencias populucas acerca del tránsito de las almas de los difuntos para llegar al otro mundo (Delgado Calderón, 2004:228-232). Cada son cumple una función para purificar y ayudar a las almas a sortear obstáculos en su tránsito: cruzar un desierto, evitar a los animales que el difunto dejó malherido en vida, atravesar un bosque donde changos impiden el paso, evitar las almas de los brujos convertidos en zopilote... Hay sones específicos para hombres,

mujeres y niños. Si el difunto fue un niño se toca el son del Comalintú, el Huerfanito o el Suso Senano y se labran 7 armadillos de madera para que el espíritu juegue con ellos y no se lleve a sus hermanitos. También hay un Fandanguillo específico para hombres y otro para mujeres (Delgado Calderón, 2000a). La danza del Muerto refleja el concepto nahua y popoluca de la muerte y el inframundo, aunque no se han conseguido mayores explicaciones acerca de algunos aspectos por parte de los practicantes. Sin embargo algunas respuestas están en las leyendas ya que por medio del ritual se actualiza el mito (Delgado Calderón, 2004:232). En 2016 informantes en Sotapan se referían al complejo fúnebre de la Danza de la Basura como el enterramiento “a la forma antigua”, haciendo alusión a la decadencia de su práctica actual.

Los nahuas de Pajapan también tienen sones de difuntos, más de 40 tocados con arpa indígena, bandolas y mosquitos. Pero este repertorio también es interpretado en las mayordomías y veladas de santos. El grupo registrado en la velación al patrón San Juan de Dios, el mismo que toca en la grabación de “Sones de Muerto y Aparecidos”, es el único de su tipo. Las melodías mantienen un sabor renacentista europeo muy diferente a los sones de la región (Delgado Calderón, 2000).

San Juan Guichicovi es el primero de los pueblos mixes de la zona istmeña, aunque de mucha influencia zapoteca, y perteneciente al estado de Oaxaca. Existen varios grupos de jaraneros mixes que, por su dotación instrumental y por el uso especial de la música de cuerdas en esta región dominada musicalmente por las bandas de metales, son considerados como una “isla cultural” en los márgenes de la región sotaventina. Solo algunas melodías interpretadas por los jaraneros de Guichicovi tienen vínculos con los sones de los fandangos del Sotavento –como el son “Que dice que sí, que dice que no”, emparentado quizás con el Siquisirí. Una pieza fundamental de su repertorio particular, en peligro de desaparecer por falta de relevo generacional de los jaraneros mixes, es el Son de los Angelitos. Se trata de una melodía fúnebre para el velorio de menores de edad o de aquellos que se mantuvieron solteros a lo largo de su vida. Este son tiene 6 movimientos al término de los cuáles se tiran cohetes y se toca un pasodoble bailado por los padrinos de cruz. Después se sirve aguardiente o mezcal y continúa el velorio (García Hernández, 2009).

La música de cuerdas de los pueblos originarios del Sur de Veracruz y el Sotavento Oaxaqueño ha sido calificada como una “Variante indígena del Son jarocho” (Delgado Calderón, 2005; Cruz Martínez, 2007). Esta denominación, que engloba en un mismo conjunto a manifestaciones musicales muy diversas y además bajo el calificativo de “jarocho”, parece reflejo del desconocimiento que todavía actualmente hay de las mismas. La única información que se ha encontrado de ellas es la anteriormente presentada,

publicadas como notas a dos discos, producciones fonográficas realmente excepcionales por otro lado. Como se apunta en estos documentos, estas manifestaciones musicales han sido y siguen siendo ignoradas, sobre todo en su diversidad musical, sus afinaciones, sus usos rituales y comunitarios y sus instrumentos –bandolas, arpas indígenas, violines indígenas, marimbola... El movimiento de “rescate” o “revitalización” ha dejado fuera a esta “variante”, cuyas prácticas se encuentran en franca decadencia. Lo que se ha destacado de forma más clara por parte de los especialistas es su carácter ceremonial y ritual, en el sentido de su uso para la comunicación con lo sagrado y es precisamente este carácter ritual el que, en opinión de algunos músicos, condiciona su clasificación fuera del concepto de “son jarocho tradicional”.

Los más acreditados investigadores del tema han insistido en que el Sotavento no es una región homogénea, que sus elementos culturales se viven con variantes y que el Sotavento incluye al sur de Veracruz, a la Chinantla oaxaqueña y a los Ahualulcos en Tabasco. Se ha extendido esta frase que dice que “Los jarochos son los habitantes del Sotavento. Pero se puede ser jarocho y no ser veracruzano, y se puede ser veracruzano y no ser jarocho”. Esta afirmación sin embargo es particularmente problemática, porque los tuxtlecos no se consideran a sí mismo “jarochos”, menos aún los popolucas de Soteapan y Santa Marta, los nahuas de Pajapan y seguramente tampoco los mixes de Guichovi ni los mazatecos de Ixcatlán. Y eso que “hoy los indígenas son minoría en una región donde su visión del mundo permea la cultura regional”, como dice Delgado Calderón en sus notas al disco Sones indígenas del Sotavento.

Lo que parece claro es que “los indígenas también tocan son. Es difícil marcar una línea que divida al son indígena del son jarocho.” Sin embargo la gente no clasifica los sones como el Huerfanito o los de los arpisteros de Pajapan como “son jarocho tradicional”. Es cierto que

Hay sones jarochos tocados con bandolas, bandolinas, violín, arpa indígena y jarana, que son también los instrumentos para tocar los sones de las danzas tradicionales. Hubo también sones jarochos tocados exclusivamente con tambor y flauta, especialmente durante las peregrinaciones de los santos. Los fandangos acompañan las veladas de los santos en la Sierra de Soteapan y los mismos músicos pueden tocar sones jarochos y sones de danzas. Entre los mixes suelen tocarse sones indígenas y sones de Angelitos con jaranas y marimbol. Jaranas y arpa usan también mazatecos y chinantecos para sus sones ceremoniales. Popolucas y nahuas solían cantar sus sones en su lengua materna. Hay cantores que aún lo hacen. En

V. Rituales y otras celebraciones

otras etnias se perdió el canto y sólo conservan la música, aunque también puede suceder que no hayan tenido cantos.

Delgado Calderón (2005)

A propósito del origen histórico del llamado “son indígena” García de León (2006:24) afirma que a partir del siglo XIX el son ya regionalizado penetró y se arraigó en las comunidades de indios. Emergió en las tradiciones festivas de los indígenas nahuas, popolucas, mazatecos, chinantecos y mixes del sur de Veracruz y norte de Oaxaca y surgieron adaptaciones del fandango, inclusión de los instrumentos de cuerda y sones en danzas indias, así como cantares jarocho en lengua indígena. Este proceso explica según este autor la presencia de arcaicos instrumentos, como las jaranas punteadas o bandolas de los nahuas de Pajapan, los violines popolucas, o la marímbula de los mixes de Guichicovi en Oaxaca. Pero además García de León afirma que “este folclor (...) funda parte de sus representaciones en la evocación religiosa católica –en los cantos a lo divino, las procesiones, las peregrinaciones a los santuarios”. Esta música era encargada por los obispados a los maestros de capilla y a los ministriles. Éstos a su vez aleccionaron en ejecución y laudaría a los habitantes del interior, al mismo tiempo que evangelizaron y enseñaron la doctrina por medio de la música de cámara, la danza y el teatro.

Estos acercamientos históricos cuestionan las características profana y mestiza atribuidas repetidamente para adjetivar al “son jarocho tradicional”. Puede concluirse que “En realidad son varios géneros musicales tocados con instrumentos de cuerda los que confluyen en su expresión comunitaria por excelencia: el fandango o huapango” (Delgado Calderón, 2005). Porque según esta investigación lo que se conoce como “son jarocho tradicional” es una construcción social que ha dejado fuera estas otras expresiones musicales. Por tanto las ha convertido en otros géneros diferentes, aunque definitivamente relacionados, no solo por sus instrumentos y por la función social que cumplen en la fiesta comunitaria, sino también por temas musicales de las piezas del repertorio. Lo que ya señaló Delgado Calderón en sus notas al disco Sones Indígenas del Sotavento (2005) sigue vigente en la actualidad, que

El Movimiento Jaranero ha trascendido las fronteras regionales y nacionales, ha llegado a los medios masivos de comunicación, está presente en las rancherías y en las grandes ciudades, en el espacio cibernético y en la mitología comunitaria. Pero aún falta mucho por hacer. Entre otras cosas, dar voz a los indígenas en su propia música y en su propio idioma.

Más allá de que sea algo que “queda por hacer” o no, lo que es una evidencia es que todo ese universo musical de los pueblos originarios de la Costa Sur, claramente no se expande, ni es difundido ni promocionado. Algo similar ocurre en el caso del son del municipio tabasqueño de Huimanguillo. Aunque hace algo más de una década se desarrolló allí un proyecto de laudería y existen actualmente varios grupos en la actualidad que trabajan en esta zona, la música de jaranas allí continúa desconocida y en decadencia.

Sin embargo las prácticas musicales rituales –funerarias o de culto religioso– de los pueblos originarios del sur de Veracruz, o la música de jaranas tabasqueña, no son las únicas olvidadas. De una forma breve vale la pena mencionar una práctica prácticamente desaparecida pero en otro tiempo habitual al menos en la zona de la Cuenca del Papalopan y también en las poblaciones limítrofes entre la Sierra de Santa Marta y el Istmo.

Cuando se construía una casa la gente del pueblo apoyaba, los hombres ayudaban cortando los horcones y maderas para construir las palapas. Las mujeres colaboraban en la preparación de la comida para alimentar a todos los que se reunían para construir la casa. Por la tarde, cuando el sol empezaba a caer los músicos traían sus instrumentos y arrancaba la fiesta. La gente zapateaba, los músicos rodeaban a las y los bailadores. A veces se acomodaban tablas para zapatear sobre de ellas, o se zapateaba en el suelo. Otras veces se bailaba sobre una tarima, así la gente se divertía un rato después del trabajo de todo el día.

Delio Morales Vidal (Cruz Martínez y Rueda Alfonso, 2008:8)

Se trata de la realización de un fandango tras la techada de una nueva casa, acción que era desarrollada por medio del quehacer colectivo. Ante la desaparición de las formas de construcción vernácula, así como la elaboración de techos vegetales con palma real, se perdió también el contexto ritualizado asociado a estas técnicas. Se usaba un buen número de palabras relacionadas con el sistema de techado que aún están en la memoria de algunas personas de edad –lagarto, redondo, cuilote, varenga, culata, cumbre, contraviento, descule, derribe, degüello, tijera, pasaratón... (Aguilera Vázquez, 2013:103) Además se han registrado algunas recreaciones de lo que pudo ser este ritual (Aguilera Vázquez, Domínguez Medina, Matías Velasco & Yañez López, 2009).

Pero no exclusivamente se pierden determinados contextos sino que el dinamismo de la cultura es tal, que así mismo se crean nuevas prácticas ritualizadas. Tal es el caso de lo que ha sido denominado “Floreo de tarima”. Samuel Aguilera narra (2013:101-105) en la crónica de las fiestas de San Juan Bautista en Tuxtepec en el año 2008 la práctica de este ritual que sirve para dar inicio a los huapangos. Inicia el fandango en el quiosco del parque

donde esperan 4 madrinas con ramos de flores. Los músicos se acomodan del lado del oriente, las madrinas una en cada esquina de la tarima y 4 versadores en los costados. Un anfitrión se sube a la tarima y da la bienvenida a los invitados. Arrancan las Justicias y los versadores cantan dando gracias a los presentes, bendiciendo la reunión, invocando a los 4 elementos de la naturaleza. Cada uno de los versadores toma su turno y con el quinto ramo de flores en manos del oficiador, lo levanta con la mano derecha diciendo: “este ramo ha recogido el verso de los poetas, ya no es de nosotros, no nos corresponde, se deja en el centro del tablado y se pone de las bailadoras.” Se pregunta el nombre de las madrinas para que lo sepan los poetas. Comienzan los sones y suben las madrinas a bailar a la tarima. Cuando termina el son de las madrinas se abre el fandango. En 2013 en el marco del Festival Qué Viva el Son de la Universidad Veracruzana en Xalapa se llevó a cabo el ritual descrito ([Audio 112](#)).

V. 2 OTRAS PERFORMANCES

Tras la descripción de distintos rituales en los que actualmente la música de cuerdas tiene una presencia central, en este segundo apartado se recogen otras actuaciones culturales en las que así mismo juega un papel relevante. El título de dicho epígrafe hace referencia a que este conjunto de eventos no son definidos como rituales, sin embargo comparten con los anteriores algunos aspectos y dinámicas. De hecho en este trabajo se utilizan las mismas categorías de análisis y se detectan en ellos los mismos elementos constitutivos. De esta forma se contribuye a la idea de que, a pesar de que no se tratan propiamente de rituales entendidos como comunicación con lo sagrado, puede recuperarse en ellos temporalmente la ritualidad. Es decir, logran cumplir funciones similares a los anteriores a través de la eficacia simbólica o ritual. Esta no se consigue en todas las ocasiones –sean o no rituales– sino que depende de la fusión y coherencia entre todos los elementos que componen una determinada actuación cultural.

No se considera en este trabajo que unos contextos sean más apropiados que otros para el ejercicio de la música y el baile. No interesa emitir un juicio de valor acerca de la eficacia u oportunidad de las mismas, a no ser que este sea relevante para los propios actores. El objetivo de la investigación es mostrar, a partir de la experiencia directa, un panorama general de las actuaciones culturales donde dichas manifestaciones artísticas son centrales en la actualidad. Para ello se ha aplicado la perspectiva del estudio de los rituales

a la situación vivida alrededor de la música de cuerdas en un área geográfica determinada y en un periodo cronológico concreto.

Por tanto las siguientes páginas están dedicadas a ilustrar, por medio de descripciones densas de ejemplos concretos, actuaciones culturales que no suponen la presencia de un símbolo religioso ni el cambio de estatus de un individuo. Los paradigmas que recrean estas performances fueron creados recientemente ya que sus puestas en escena se diseñaron a partir del último tercio del siglo XX y actualmente siguen vigentes. Son consecuencia de las iniciativas y trabajos a medio-largo plazo dedicados a la revitalización del género musical y su fiesta. Algunas de ellas implican la adaptación de esta música y su baile al escenario, como los festivales y los conciertos. Pero así mismo incluyen la celebración de fandangos o huapangos y, no de una forma accesoria, sino convertidos en partes nucleares de los eventos. En otros casos no necesariamente contienen presentaciones escénicas, como son los fandangos celebrados con motivo de la clausura de un taller intensivo o un seminario de enseñanza y convivencia.

Sin embargo en todos estos casos se hacen patentes importantes transformaciones acaecidas en los últimos 40 años en las prácticas alrededor de la música de cuerdas de la Costa Sur. Más allá de la escenificación de una música esencialmente festiva, se trata de la profesionalización de sus ejecutantes por un lado y por otro el profundo cambio en los medios de transmisión de los conocimientos. Ambos aspectos están estrechamente relacionados, ya que la enseñanza se ha convertido en una actividad profesional que muchos músicos desarrollan, junto a las de práctica y desarrollo creativo propiamente. Lo cierto es que, a pesar del auge reciente de esta música, como producto cultural es consumida por una minoría y una minoría de éstos los ejecutantes que consiguen profesionalizarse. Todavía menos son los que logran subsistir exclusivamente con el desarrollo de su arte. El último apartado, denominado “Fandangos-protesta”, está tratado de una forma más superficial debido a que ha sido detectado como una innovadora forma de dotar de significado la puesta en escena de los huapangos. Si bien la actitud política está vinculada al proceso de puesta en valor y recuperación de la música y la fiesta, en estos casos se agudiza y se hace más explícita. Por eso, y a pesar de que no han sido tratados casos en profundidad, se ha considerado pertinente su inclusión para al menos dejar constancia de su existencia.

La extensión de este segundo bloque del capítulo es sensiblemente menor que el anterior. Sin embargo esta situación queda justificada al revelarse una mayor homogeneidad entre los ejemplos y por tanto surge la repetición de características en la consideración de menos casos. Con el fin de no caer en redundancias poco eficaces a la

hora de mostrar la casuística encontrada a lo largo del trabajo de campo, se han elegido un número menor de ejemplos. Esto contrasta con lo abundantes que son actualmente este tipo de eventos.

V. 2. 1 FESTIVALES O ENCUENTROS-FANDANGO

Además de los ejemplos seleccionados en el apartado anterior, existen en la macro región Costa Sur fiestas patronales en cuyo marco se celebran Encuentro de Jaraneros con fandangos pero en los que ambos programas “ocurren como dos mundos que no se tocan”. Es decir, las actividades organizadas y protagonizadas por los jaraneros se suceden de forma aislada e independiente de las actividades de culto o religiosas. Esto es así hasta el punto de que muchas veces los jaraneros ni siquiera conocen el nombre del patrón o patrona en honor del que se realiza la fiesta y feria en el pueblo. Se trata de seres sagrados a los que se les profesa una limitada devoción y cuyas actividades de culto no convocan al suficiente número de devotos como para que sea imposible que pasen desapercibidas, como en el caso del Señor de Otatitlán o la Virgen de la Candelaria en Tlacotalpan. A pesar de esto en estos casos las relaciones que se establecen entre la música de jaranas y el símbolo religioso son así mismo complejas y con matices. El ejemplo que sigue a continuación ilustra la tipología de Encuentros de Jaraneros-fandangos celebrados en el marco de fiestas patronales pero sin mediación directa de símbolo religioso.

❖ Encuentro de Jaraneros en Chinameca

*Te dedico esta poesía
porque eres tan generosa
hoy te regalo la rosa
la rosa de mi pregón
escúchame esta oración
te regalo esta plegaria
como ofrenda es necesaria
Virgen de la Concepción.*

El Encuentro de Jaraneros de Chinameca tuvo su edición XVI el 8 de diciembre de 2012 y cada año es celebrado en el marco de las fiestas de la Virgen de la Concepción, patrona de la población. Chinameca es un municipio de 15.000 habitantes, de los cuales la mitad aproximadamente viven en la cabecera municipal y el resto en el término. Está

ubicado en la región Istmo, muy cerca de lo que se ha llamado corredor industrial Minatitlán-Coatzacoalcos pero al mismo tiempo en las faldas de la Sierra de Sotepan y Santa Marta. Los transportes para llegar no son directos desde las ciudades cercanas, hay que tomar camión desde Acayucan rumbo a la desviación de Oteapan y desde allí un taxi colectivo hasta Chinameca. Viajar por el sur del estado de Veracruz implica la posibilidad de ser detenido incluso en más de 2 ocasiones en el mismo desplazamiento por controles de las “fuerzas de seguridad”, ya sean militares, policía federal o estatal, incidente que aún ralentiza y dificulta aún más los trayectos. Dichos retenes no han mejorado la reciente situación de inseguridad provocada por asaltos nocturnos e incluso diurnos a los autobuses de largo recorrido, los cuales han convertido los viajes por la región en una empresa de mayor riesgo.

En 2012 el Encuentro de Jaraneros de Chinameca fue organizado por el Colectivo Buscapié A. C., formado por jóvenes de la localidad. Desde sus inicios fue liderado por un joven músico y promotor de larga trayectoria, que enfrentándose a los distintos avatares y conflictos acaecidos desde los inicios del festival, se ha mantenido al frente del evento. En la edición descrita en estas páginas el programa incluía la proyección de un documental en la biblioteca del pueblo. El mismo estaba producido por el Centro de Documentación del Son Jarocho, sito en la vecina localidad de Jáltipan, y dedicado a Donato Padua, versador muy reconocido en la región fallecido a mediados de los años 90. El protagonista, un músico de avanzada edad en el momento de la grabación que vivió más de 100 años, era definido en la película como “el antiestereotipo de jaranero y versador ya que ni bebía alcohol ni era mujeriego.” Esta afirmación es particularmente interesante porque destaca atributos que en otro tiempo se relacionaron con el ejercicio de esta música: el consumo de alcohol y las inmoralidades en las relaciones personales. Estos se alejan de los que actualmente son ensalzados como valores propios de la fiesta del fandango: el comunitarismo, la igualdad social o la convivencia. La proyección de documentales elaborados sobre personajes ilustres del mundo del son y el fandango es una pauta frecuente en los festivales logrando con ellos el reconocimiento social del ejercicio de la música de jaranas y la fiesta del fandango.

La biblioteca del pueblo es un espacio muy humilde, una sala baja de escasos 40 metros cuadrados con unas escuetas estanterías apenas pobladas de libros y unas mesitas. Para llegar a este edificio durante las fiestas es necesario atravesar una calle invadida por juegos mecánicos, es decir cruzar la feria, uno de los 3 espacios en torno a los que se configura la celebración. Se suceden los quioscos de rifas y juegos de tiro, juegos mecánicos y puestos ambulantes de comida; todos envueltos por un ruido ensordecedor y músicas comerciales a todo volumen que se superponen unas a otras. Con este panorama

justo a las puertas de la biblioteca estaba teniendo lugar de forma paralela la proyección del documental de Donato Padua en una pantalla móvil y un cañón conectado a un ordenador portátil. A pesar de que la sala era pequeña, los asistentes no cubrían la mitad de los asientos disponibles, había un número aproximado de 10 personas visionándolo pero oyéndolo con dificultades debido al ruido de la feria. Eran casi con seguridad habitantes del pueblo, con una distribución de género equitativa y con edades comprendidas entre los 30 y 45 años.

Las serias dificultades que hubo para la audición del video debido al estridente murmullo que se colaba desde el exterior hicieron que los organizadores describieran de forma sencilla una de las características de esta celebración en su edición de 2012: la falta de coordinación y colaboración entre los organizadores del Encuentro y las autoridades municipales encargadas de organizar la fiesta que garantizaran mejores instalaciones para las actividades paralelas. De hecho expresaron que en realidad se daban 3 fiestas simultáneas pero completamente independientes: la mayordomía y el culto a la Virgen, la feria y por último el Encuentro de Jaraneros y sus fandangos. Ilustrar esta situación de descoordinación y de existencia paralela pero aislada de los complejos festivos es uno de los motivos por los cuales se ha seleccionado este ejemplo. La otra razón principal es la descripción del fandango que se incluye más adelante.

Cuando terminó el documental se movilizaron todas las sillas de plástico que habían servido de asientos durante la proyección hacia el lugar acondicionado para celebrar el Encuentro de Jaraneros, a unos escasos 500 metros de la biblioteca y la mencionada feria, justo bordeando la manzana. La calle 5 de mayo no es muy ancha pero sí larga, a mediados de la que se habían dispuesto 2 hileras de puestecillos que se sucedían encarados unos con otros bajo una carpa de color rojo y en medio de los cuales había un pasillo para ser recorrido contemplándolos. Estos puestos estaban dedicados a la venta de ropas tejidas en telar de cintura y bordadas a mano, otras artesanías y productos relacionados con el son como discos, libros, zapatos... La carpa de los puestos estaba decorada con papel picado de colores, dando una luz muy festiva al espacio donde después tendría lugar el fandango. Justo delante de esta zona de puestos estaban alineadas todas las sillas que, divididas en 2 grupos con un pasillo libre en el centro, se situaron frente al escenario. Este tenía considerables dimensiones –unos 10 metros de largo– y la pared del fondo estaba cubierta por una gran lona que, presidida por una imagen de la Virgen de la Concepción, recogía parte de la relación de agrupaciones que supuestamente participarían en el Encuentro. De hecho era una impresión en lona del cartel que se había colgado en Internet para difundir el evento.

Una casa vacía ubicada en la misma calle del festival sirvió para alojar a amigos visitantes de localidades cercanas que se distribuyeron en 2 recámaras con varias colchonetas en el suelo. La tienda de abarrotes anexa fue la que durante toda la noche surtió de cervezas y otras bebidas a los asistentes. Había mucho movimiento en el área desde los momentos previos al inicio del evento, vehículos llegando, gente joven bajando de los mismos y buscando posiciones en el espacio posterior de las sillas. Éstas fueron ocupadas progresivamente por personas más mayores y por niños hasta el punto de ocuparse todas. El evento comenzó con relativa puntualidad con 2 chicas miembros del comité organizador que fueron las encargadas de conducirlo. El resto del comité se ubicó en un grupo de asientos colocados en lateral izquierdo del escenario.

El número de grupos que participó en el escenario fue menor que en otros Encuentros. A propósito de esto miembros de la organización comentaron que uno de los defectos que aquejan este tipo de festivales es la gran cantidad de agrupaciones que participan lo que provoca que se alargue hasta tal grado el evento en el escenario que posteriormente el público no permanece en el fandango. El formato seguido sin embargo fue el habitual: intervenciones de 2 o 3 sones por agrupación y a continuación otra presentada previamente por las conductoras. Los grupos variaron en el número de sus integrantes: de 3 o 4 hasta 10 o 12 intérpretes. Todos procedían de poblaciones cercanas de la región donde tenía lugar el evento, y la mayoría se habían formado a raíz de talleres impartidos por un miembro de mayor edad acompañado que se presentaba acompañado por músicos más jóvenes. Algunos grupos presentaron propuestas escénicas definidas y pretensiones de alcanzar la profesionalidad, hasta llegar a la última participación protagonizada por una reconocida agrupación dentro del Movimiento Jaranero. Este tocó aproximadamente el doble de tiempo que los demás y ofreció sus discos a la venta, ejemplares que se agotaron por completo.

Todos los grupos estaban compuestos por instrumentistas de distintas variantes de jaranas, los cuales cantaban en algunos casos. En varias ocasiones los conjuntos contaban con su propia bailadora que subía al escenario con ellos y bailaba en una tarima colocada en el centro o en un lateral del estrado según el caso. Sin embargo durante todo el evento hubo una tarima en el suelo justo en frente del escenario con espacio para 2 parejas femeninas para los sones de montón y una mixta para los de pareja. En muchos casos las conductoras proporcionaban datos de los agrupaciones: cuándo se formaron, donde y quienes eran sus integrantes. Se repitieron sones como el Colás, la Bamba, o el Butaquito, pero también interpretaron otros menos conocidos, como la Manta por ejemplo. También participó un ballet folclórico que representó un número bailable con mojigangas y una propuesta dramatizada de la llegada de esclavos negros en tiempos de la colonia. La Virgen de la

Concepción tan solo estuvo presente en efígie en la lona de fondo y en unas coplas declamadas por un músico de uno de los grupos.

Tras la actuación de cierre del último grupo, comenzó el fandango alrededor de la pequeña tarima –de aproximadamente 1x1.5m. Alrededor de la misma se ubicaron un gran número de jaraneros, muchos de los músicos que habían participado en el Encuentro y también otros. Casi todos los que participaron en el fandango, tanto jaraneros como bailadores, eran jóvenes de entre 20 y 30 años. La mayoría de los jaraneros eran hombres y la generalidad de bailadoras mujeres. Estas se vistieron y maquillaron previamente en la casita donde se alojaron amigos. Usaron faldas, blusas tejidas y rebozos, peinándose y poniéndose sus zapatos de baile. Muchas de las bailadoras habían participado bailando abajo del escenario durante el Encuentro y otras solo zapatearon en el fandango. Las bailadoras, menor en número que los jaraneros, se alternaban para subir a la tarima respetando la periodicidad de 2 versos para cada pareja. Además se emparejaban casi siempre de la misma forma, con su amiga o con la que les gustaba bailar. Alrededor de la tarima había también algunas sillas donde se sentaban algunos hombres de edad más avanzada, tomando destilados y charlando relajadamente. No hubo ningún “viejo” que se subiera a bailar o que estuviera tocando y el público de edades más amplias que había presenciado el Encuentro se marchó tras las presentaciones escénicas. Tan solo hubo durante la noche un señor mayor con un gran repertorio de versos que “echaba” entre sus amigos durante el fandango porque su voz ya no le permitía cantar en la tarima. Hubo varios “güeros”, fuereños rubios y altos, grabando el evento con un gran micro y unos audífonos o cascos puestos, con una maleta que guardaba un equipo de registro profesional. Este tipo de personajes es frecuente en los fandangos del sur de Veracruz ya que el movimiento cultural y juvenil vivido alrededor de los mismos junto a su impactante puesta en escena concentra la atención de foráneos con distintos intereses.

Los fandangos son excelentes contextos de socialización y por tanto también entornos aptos para entrevistas informales con los asistentes que permiten conocer sus percepciones acerca de estas actuaciones culturales o resolver dudas suscitadas *in situ* o previamente. En la opinión de algunos protagonistas el dominante grupo de chavales que participaba en el fandango, en contraposición con otras regiones donde concurren “músicos viejos”, respondía a la razón de que en particular en este pueblo los viejos que sabían tocar y bailar se habían muerto. Las personas de mediana edad, los padres de los jóvenes, nunca habían aprendido a tocar o habían dejado de hacerlo, y por tanto no están presentes individuos de esa generación. La mayoría de esos chavales eran de localidades cercanas y habían tomado clases en talleres.

Alguien incluso calificó este fandango como “un *reven* jarocho”, una fiesta de jóvenes donde el fin último es la diversión. Esta característica a menudo ha sido adjudicada a los fandangos que tienen lugar en las ciudades y no a los sitios en pequeñas poblaciones del sur de Veracruz. En este Encuentro y su fandango, celebrado en el marco de la fiesta patronal de un pequeño pueblo del sur del estado, se conmemora con una propuesta alternativa a la mayoritaria relacionada con gente joven de ideologías de izquierdas que valoran expresiones culturales y formas de producción alternas a las impuestas por el mercado neoliberal, como las artesanías locales. Algunos informantes consideran estos espacios como expresiones de una “cultura de resistencia”. Aunque los procesos de resignificación vividos alrededor de la música de jaranas son heterogéneos, una de las razones del triunfo de eventos como este es la posibilidad de participación de un número elevado de músicos con niveles de competencia dispares, pero capacitados para el disfrute aún habiendo incursionado desde hace poco en el ejercicio de la música o el baile.

Los actos de culto de la Virgen son considerados ajenos a esta fiesta, de hecho la advocación en particular es desconocida para muchos participantes. Se escucha incluso que “Eso de la Virgen allí es cosa de 4 viejas”. Algunos piensan que ese año le han cantado las mañanitas a la imagen imitando lo que se hace en las fiestas de la Candelaria en Tlacotalpan. Es importante puntualizar que las descripciones de las fiestas que conforman este capítulo son crónicas y experiencias que corresponden a un año en particular. Son acontecimientos y eventos cambiantes, por tanto lo descrito no tiene por qué adecuarse a la realidad de años anteriores o futuros al observado. Por ejemplo en el Encuentro de Jaraneros de Chinameca celebrado en 2014 los organizadores insistían en su deseo de conseguir comunicación entre las “3 fiestas diferentes” que tienen lugar simultáneamente con firme intención de celebrar el fandango en casa de los mayordomos de la patrona ese año.

El fandango prosiguió muy animado, también el nivel de alcohol de muchos cuando el día empezaba a clarear. A esta hora la casa disponible para alojar a amigos de otras localidades está ocupada casi por completo, incluso hasta los espacios más cercanos a los baños, y en unas condiciones de higiene más que limitadas. En cuanto el sol y el calor istmeño aparezcan esta situación se verá agravada, lo cual no molestará a jóvenes parejas que hasta ahora no pudieron encontrar el momento o el lugar para quererse durante un rato. Debajo de la carpa sigue impasible la tarima y todavía la rodean un pequeño grupo de jaraneros que, tomándose una botella de tequila, siguen tocando y deseando convencer a cualquiera para que suba a bailar. Todos los juegos mecánicos de la feria están tapados con lonas en la mañana, hay mucha basura en el suelo de la plaza en la que aún está en pie la carpa que alojó el “baile” y donde ahora reina un ambiente desolador. En la iglesia próxima

se oficia una eucaristía. El templo se presenta como un fresco refugio, lugar donde nunca se niega la entrada, un sitio para permanecer sentado y en silencio, una cierta redención. La homilía, de afluencia generosa, se sucede sin ninguna particularidad. Casi todos los bancos están ocupados en el templo, próximo a los otros 2 centros de la fiesta, aunque nadie está de pie ni abarrotan los pasillos. El género está distribuido de forma paritaria aunque la media de edad se acerca a los 60 años. El sacerdote ofició el culto sin hacer ninguna referencia a la olvidada Virgen de la Concepción que sin embargo estaba presente a los pies del altar en sus modestas andas decoradas con adornos vegetales. Las palabras iban dirigidas a los ya muy próximos días dedicados a la Virgen de la Guadalupe, reina de México y emperatriz de América. Al término de la misa las personas salen del templo caminando lentamente entre los despojos de una noche de excesos.

Este fandango es ilustrativo de una de las transformaciones recientes de la fiesta: la acentuación de su carácter lúdico y profano asociado a un modo de diversión de gente joven. En primer lugar es pertinente matizar que la motivación de la diversión o “el simple gusto” no es algo nuevo en los fandangos. Repetidas veces este motivo de celebración ha sido referenciado por músicos de edad avanzada, recalando que antes de la era de la música amplificada era de hecho “la única forma de diversión” en numerosos pueblos y rancherías del sur de estado y esto provocaba la celebración semanal –“cada 8 días”– de los fandangos en las cabeceras municipales que congregaban a músicos y bailadores de los alrededores. Por otro lado, esta acentuación de lo lúdico y profano con respecto a otras prácticas de la música de jaranas asociadas a funciones religiosas, en ocasiones ha sido identificada con los entornos urbanos ubicados fuera de la macro-región Costa sur o Sotavento histórico. El anterior ejemplo contradice esta asociación dicotómica que además no es una excepción sino un modelo frecuente en otras poblaciones del sur del estado, donde grandes cantidades de jóvenes se divierten actualmente de esta manera. Por otro lado esta situación de acentuación de lo lúdico y lo profano no debe de interpretarse como un juicio de valor negativo. Es vivido al mismo tiempo como una reacción genuina a modelos dominantes culturales ajenos, relacionados con pautas de consumo a gran escala. Por eso es considerado como una expresión de “resistencia”, juvenil y lúdica, pero con consecuencia relevantes en los procesos de construcción de identidades.

❖ **Festival del Tesechoacán en Playa Vicente**

Este año mucha más gente se ha sumado a este festival aportando lo poco o lo mucho que pueden aportar, desde frijol, arroz, agua, lo que tienen a la mano para dar y gente que también aporta dinero.

Presentación del Festival del Tesechoacán, 18/07/2013

El caso anterior ha servido para ilustrar los Encuentros de Jaraneros, que a pesar de desarrollarse anualmente en el marco de las fiestas patronales, tienen una relación prácticamente nula con el símbolo religioso que figura como patrón o patrona de la población. A continuación se describen, con diferentes grados de profundidad, otro tipo de festivales que en primer lugar son denominados bajo rubros diferentes a los Encuentros de Jaraneros; en segundo lugar su contexto festivo no corresponde a una fiesta patronal. Sin embargo se observa la tendencia de celebrar festivales con motivo del aniversario de un colectivo o músico relacionado con la organización del evento. De hecho la celebración periódica anual de los eventos es una de sus características. Conseguir esta continuidad es considerado como un logro ya que aunque la mayoría de estos eventos han contado con apoyos municipales en alguna de sus ediciones, estos son siempre intermitentes e inciertos. La iniciativa y la convocatoria nacen habitualmente de grupos o personas de la localidad vinculados de distinta forma con la promoción cultural en general y musical en particular.

Playa Vicente es un municipio situado al suroeste del estado de Veracruz, frontera con el estado de Oaxaca. Lo atraviesa el río Tesechoacán, una importante vía de comunicación en la zona hasta mediados del siglo XX. En el actual municipio de Playa Vicente se ubicaba la cabecera del señorío de Acuezpaltepec o Huaspaltepec en el momento de la invasión española. Se extendía desde la ribera derecha del Papaloapan hasta el río Michapan –San Juan. A este señorío pertenecían los pueblos de Chacaltianguis, Memeatepec, Mixtán, Tesechoacán, Tatahuicapan, Tlacojalpan, Sochiapa y Zocoatla (Velasco Toro, 2003:40-44). Los señoríos sirvieron de base para establecer las provincias coloniales del siglo XVI y, entre otras, se formó la provincia o alcaldía mayor de Huaspaltepec-Cosamaloapan. Durante el siglo XVI hubo muchos cambios, pero el más importante se dio cuando Huaspaltepec, junto a Tesechoacán, Xochiapan y Tathuicapan, pasaron a depender de Villa Alta, Oaxaca hasta 1775 cuando regresaron a la jurisdicción de Cosamaloapan (Delgado Calderón, 2004:19-20). En el siglo XVIII familias zapotecas, chinantecas y mixes procedentes de la Sierra madre de Oaxaca repoblaron el sur, oeste y este del actual municipio de Playa Vicente tras los dramáticos despoblamientos de las poblaciones anteriores (Velázquez Hernández, 2010:91-93). A finales del siglo XIX el territorio estaba dedicado principalmente a la extracción y el comercio fluvial de madera. En esa época un grupo de tlacotalpeños extendió su influencia económica hasta las faldas de la sierra oaxaqueña y se creó así el municipio en 1873.

A finales del siglo XIX llegaron a la zona las primeras familias de españoles y con ellos las haciendas ganaderas y las plantaciones de algodón, tabaco y posteriormente

plátano. Así mismo a principios del siglo XX se instalaron inversionistas norteamericanos y comerciantes españoles en el municipio. En esta época se crearon los asentamientos zapotecos más importantes de la zona, familias procedentes de la sierra que ocupan el trabajo en las plantaciones. Una vez terminada la revolución y creados ejidos en las tierras de las antiguas haciendas, Playa Vicente continuó siendo hasta 1940 un pequeño centro de intercambio comercial entre la sierra de Oaxaca y Tlacotalpan. Las plantaciones de plátano daban vida a los pueblos en la orilla del río Tesechoacán, la principal vía de comunicación del municipio. La devastadora inundación de 1944 fue un punto de inflexión en la historia de la localidad ya que modificó las relaciones comerciales de la zona, introduciendo caminos vecinales sobre las antiguas rutas de arriería de ganado a orillas del río. La inundación también motivó la intervención de la Comisión del Papaloapan en los años 50 y dio un fuerte impulso al poblamiento de amplias zonas baldías, provocando los reacomodos de poblaciones mazatecas y chinantecas (Hernández Rivera, 2013).

De hecho en la actualidad el municipio tiene un 70% de población indígena debido, tanto a su condición fronteriza con el estado de Oaxaca, como a los reacomodos de población de la presa de Cerro del Oro en los años 50 del siglo XX. En mayo tiene lugar un festival en la localidad dedicado a música indígena de la región. La creación de las nuevas rutas de acceso en 1970 motivó la desaparición de los antiguos caminos de la arriería sustituidos por la carretera Tuxtepec-Palomares, reconfigurando el espacio regional. En esta época se agudizó la actividad ganadera del municipio. La cabecera municipal creció en población y en servicios educativos. El pueblo se convirtió en el centro de una vasta región hasta llegaba a la sierra oaxaqueña. En 1990 aumentó la migración a EEUU y a ciudades fronterizas para emplearse como trabajadores, lo que afectó al espacio rural y provocó fuertes procesos de aculturación en los emigrados (Hernández Rivera, 2013).

El Festival del Tesechoacán es un proyecto del grupo los Soneros del Tesechoacán²⁰⁴, concebido como una fiesta ciudadana, que en 2013 tuvo su X edición anual. Sin embargo el proyecto tiene 12 años, y no empezó con el mismo nombre sino como un pequeño Encuentro de Jaraneros. De hecho el origen de este proyecto está en un taller de enseñanza a niños que se implementó en el pueblo tras el envejecimiento y retiro de varios músicos mayores de la zona. Con la intención de acercar a las nuevas generaciones y a los músicos mayores del pueblo que aún quedaban vivos, se realizó el primer Encuentro de Jaraneros de

²⁰⁴ El director de esta agrupación es Arturo Barradas, antiguo integrante de los Parientes de Playa Vicente y actual Presidente de la red nacional de Intérpretes y Promotores de música tradicional mexicana.

Playa Vicente en 2001. Esta primera edición fue dedicada a homenajear a Elías Meléndez, un reconocido músico de cuerdas de la región. De hecho la fecha del festival fue elegida por el cumpleaños de este músico, el 20 de julio, que todavía vive y supera ya los 90 años. Así mismo esta fecha coincide con el aniversario del principal organizador del festival. Se procuró un reconocimiento social a estos músicos mayores con anterioridad a su fallecimiento y por esta razón el segundo año le rindieron homenaje a Higinio Tadeo, que en la actualidad está en camino de los 95 años. Tras las distinciones a los intérpretes tenía lugar la participación de otros grupos musicales.

Únicamente la primera edición del evento estuvo dedicada exclusivamente al “son jarocho tradicional” ya que a partir de la segunda se incluyeron otros géneros musicales. Tras involucrar a la gente a través del reconocimiento del personaje público del músico, se estableció la dinámica de la realización de un fandango cada noche del festival, después de la participación del grupo que cerrara las presentaciones en el escenario. De esta forma recuperar la celebración de esta fiesta que “ya no se acostumbraba mucho”. Se espera para ello que los músicos que han tocado sobre el estrado “se bajen y toquen también en el fandango”. El actual nombre del evento pretende ser un homenaje al río y concienciar con ello de su importancia. Desde el principio se buscó involucrar al comercio de la población en la financiación y organización, aunque en sus inicios fue una fiesta de convocatoria local y de una sola noche.

La extensión del festival ha variado mucho en estos años. A raíz de la entrada en el municipio de un presidente que apoyo su desarrollo durante 3 años, el programa se extendía a 8 días. Esa circunstancia afianzó el evento e hizo que los grupos se interesaran y quisieran participar. La Dirección de Vinculación Regional de Conaculta envió a su principal organizador a Pátzcuaro a una reunión de músicos a nivel nacional y los contactos que allí hizo con alrededor de 200 músicos de todo el país le permitió luego invitar a participar en el evento a músicos de muchas tradiciones musicales. Posteriormente el número de días se redujo a 4, con la excepción de la X edición que por motivo del aniversario fue de 5 jornadas. Durante los días de festival se pretende que la economía local se reactive, en la época de las intensas lluvias en la que cesan las actividades agrícolas. El festival ciertamente promueve actividad económica en el pueblo debido a los visitantes que recibe, sobre todo concentrada en los hoteles, restaurantes y tiendas cercanas.

Una de las características y orgullo de este festival es que se financia gracias a un gran número de personas que colaboran con donaciones monetarias o especies. Son los propios habitantes de Playa Vicente los que colaboran para su realización, pero también de otras poblaciones del sur de Veracruz y de fuera del estado. Durante semanas antes al festival se

llevan a cabo distintas acciones encaminadas a conseguir fondos para el evento por parte de los propios organizadores, como la elaboración de recuerdos con el logo del festival que se venden en distintos espacios. Pero también colectivos soneros de otras ciudades organizan eventos a beneficio del festival o venden productos donados –obras artísticas o discos por ejemplo– cuya venta contribuye al financiamiento. Así mismo debido al crecimiento del evento la recaudación de donaciones ha sobrepasado fronteras estatales y nacionales gracias al uso de las redes sociales para difundir una cuenta bancaria destinada a recibir donativos efectuados desde cualquier lugar. El aumento de la repercusión del evento y las dinámicas de auto financiación y autogestión han despertado el interés de una gran cantidad de agrupaciones por participar en el mismo. De hecho los grupos que asisten, incluso los más reconocidos, lo hacen sin recibir pago ya que tan solo se consigue sufragar el transporte y la alimentación de los músicos.

La organización del festival pretende ser independiente de las instituciones públicas para la realización del evento, aunque sí aceptan su colaboración, que además es entendida como una obligación que deben cumplir las autoridades. En el año 2013 contribuyó al festival la Secretaría de Turismo y la Coordinadora de la Junta de Mejoras. A pesar de esto no se incluyó ningún logotipo público ni en los carteles ni en las lonas que adornan el escenario. Como actividades complementarias a las participaciones de los grupos se ofrecieron talleres para niños y adultos de instrumentos tradicionales, pasacalle y presentaciones teatrales infantiles en el parque.

Otro de los objetivos particulares de los organizadores es incentivar a la gente del pueblo a la participación de su propia fiesta y, por otro lado, mostrar un amplio abanico de expresiones culturales a los niños y jóvenes de la población. De esta forma difundir alternativas culturales entre una población castigada duramente por la violencia y la delincuencia en los últimos años, pero también por el desempleo y la migración como otras regiones del sur de Veracruz. Se incluyen en el programa varios géneros musicales, aunque siempre hay un día dedicado por completo al “son jarocho tradicional”.

El festival en su edición de 2013 tuvo lugar –del 17 al 21 de julio– al aire libre, en la explanada del parque central, frente al Palacio Municipal de la localidad. Bajo una amplia carpa se montó un escenario de 10 m. de largo y 4 de ancho aproximadamente con 2 juegos de focos móviles tipo *spot*. Una lona pintada con personajes del son de la región y el nombre del festival decoraba el fondo del estrado, con una destacable ausencia de logotipos institucionales. Al frente se colocaron unas 250 sillas para los asistentes. Por tanto siguiendo el modelo general definido para los festivales, aunque en esta ocasión no hubo tarima frente al escenario. Sin embargo sí existió un espacio entre éste y las sillas dedicado

al baile de otros géneros musicales. Un total de 5 puestos montados para la ocasión vendían en la plaza, aunque solo en 2 de ellos dedicados a productos culturales y/o relacionados con el son, como discos o playeras de los grupos. El resto ofrece pizzas, chucherías, “cacalas” y latas de cerveza; además alguno se dedica a la bisutería. Sobre todo son los bares, cafeterías y expendios permanentes alrededor de la plaza central los que atienden a la gran cantidad de público que asiste al festival, movimiento económico que según sus organizadores ha contribuido a la continuidad del evento.

Tocaron en esta edición aproximadamente 25 grupos. Además de agrupaciones de “son jarocho tradicional” participaron bandas de viento zapotecas, ejecutantes de sones mazatecos, músicos de Guerrero y de Jalisco, de Oaxaca, de Tabasco, marimbas, grupos de cumbia, son montuno o incluso hip-hop, rock psicodélico o percusiones de África occidental. El día dedicado por completo al “son jarocho tradicional” en 2013 estuvo protagonizado por grupos profesionales, no alumnos de talleres o grupos “armados antes de subir al escenario”. Fue la jornada del sábado, la noche de mayor asistencia, expresando de esta forma la centralidad del género a pesar de que participen muchos otros. Se presentaron 5 grupos de reconocida trayectoria, procedentes de la región de la Cuenca y limítrofes con la sierra de los Tuxtlas, además de otro de la región del Istmo. La composición de los grupos, la edad y la indumentaria fue muy homogénea, expresando así el modelo vigente en las agrupaciones profesionales dentro del “son jarocho tradicional” en la actualidad. Los 5 grupos están formados a partir de estructuras familiares, que incorporan en algunos casos a miembros con los que se establece relaciones de afinidad. La edad media de los integrantes ronda los 40 años, aunque los cabezas de familia la superen y se acompañen a su vez de miembros más jóvenes. La presencia femenina se restringe a una integrante, 2 en uno de los casos. Todos los hombres vestían guayaberas, blancas la mayoría pero también de otros colores. Combinadas con pantalones de mezclilla o de tela usados por los músicos de mayor edad, y con sombreros, de 4 pedradas y otros de estilo ranchero. La indumentaria femenina también es homogénea: faldas largas y anchas, lisa casi siempre, y blusas tejidas ceñidas con refajos y cubiertas rebozos. Así mismo las dotaciones instrumentales de las agrupaciones fueron muy similares: guitarras de son o requintos realizando las secciones melódicas, guitarras grandes o leonas en casi todos los casos en los registros bajos, distintos tipos de jaranas en el acompañamiento rítmico armónico, en 3 de los grupos quijadas, y en 2 un pandero. Solamente 2 agrupaciones incorporaron tarimas en el escenario.

Las intervenciones fueron ligeramente más dilatadas que en los Encuentros de Jaraneros, cada grupo interpretó de 4 a 6 sones, todos pertenecientes al repertorio antiguo –excepto uno musicalizado por los intérpretes con versos hallados en documentos antiguos– con una duración más flexible ya que alcanzaron entre 4 y 8 minutos cada pieza.

V. Rituales y otras celebraciones

El reducido número de grupos, la profesionalidad de los mismos y los tiempos de intervención más amplios son algunas de las diferencias de los festivales con los Encuentros de Jaraneros. Sin embargo destacó que, igual que en los fandangos y en los Encuentros, la mayoría de los sones interpretados pertenecen al grupo de los 12 sones más populares en la actualidad. Tan solo se incluyeron 4 –una cuarta parte del total– escuchados con menos frecuencia: La Siquisiri Vieja ([Audio 113](#)), el Trompo, el Camotal ([Audio 114](#)) y el Gallo. Además se repitieron hasta 3 veces algunos de los sones más populares como el Pájaro Cú o el Ahualulco. La presentación de los grupos la realizó un decimista y repentista reconocido de la región que declamó sus versos anunciado a cada agrupación y así mismo ([Audio 115](#)).

El ambiente del evento fue en general muy relajado, ya que durante el día las actividades en 2013 se reducían a los talleres y a una exposición de fotografía histórica de Playa Vicente en el quisco del parque. Los visitantes descansan durante el día de las largas noches de fandango que comienzan al término de las presentaciones escénicas. Los huapangos tienen lugar en el mismo recinto del parque central pero en la parte posterior, detrás de las sillas dirigidas al escenario. Como llueve habitualmente en estas fechas es frecuente que la tarima y los músicos se refugien en el permanente quiosco techado cuando “se viene el agua”. El público asistente aumenta a medida que corren los días de festival alcanzando el momento culmen durante el fin de semana, cuando más personas de las localidades vecinas se acercan al fandango, pero también cuando llega más gente de la Ciudad de México, de Xalapa y de otros estados en menor medida.

A pesar de que este festival cuenta entre los aficionados al “son jarocho tradicional” con un gran reconocimiento, no solo en cuanto a su autogestión sino a la calidad artística de su propuesta musical, hay opiniones encontradas con respecto a los fandangos. Para algunos actores “los sones están muy correteados por los bailadores” de los alrededores, lo que hace alusión a la gran velocidad con la que se toca en esta zona de la Cuenca del Papaloapan ([Audio 116](#)). Los músicos jóvenes acostumbran a esperar el amanecer en el río al término del fandango, para lo cual se atraviesa un puente colgante de hierro y tablas de madera que cruza el caudaloso Tesechoacán. Los resistentes continúan bebiendo y cantando por la mañana, aunque no se suele alargar más allá de presenciar la salida del sol. Como ocurre también en otros festivales y sus fandangos, son espacios de intensa sociabilidad donde tienen lugar reencuentros con aficionados, amigos o enemigos, y al mismo tiempo surgen nuevas amistades. Es habitual que los jóvenes que acuden a este festival en el verano continúen en la región asistiendo a otros fandangos que tendrán lugar en días venideros como los de la mayordomía de Santiago en Chacalapa o las fiestas patronales de Santiago Tuxtla.

La descripción del Festival del Tesechoacán ha servido para ilustrar un tipo de festivales de tamaño medio realizados en cabeceras municipales del sur de Veracruz, de iniciativa y financiación ciudadana a pesar de que cuenten con apoyos eventuales por parte de las instituciones. En ocasiones como ésta la propuesta musical incluye otros géneros musicales aunque la música de jaranas tenga un lugar preeminente, representada por agrupaciones profesionalizadas en su mayoría. El Festival del Jardín Kojima en Otatitlán o el del Centro de Documentación del Son Jarocho en Jáltipan son otros ejemplos de eventos con larga trayectoria y características similares. También tienen lugar otros festivales que promueven ligeras variantes con intenciones precisamente de revisar el modelo vigente de los mismos. Tal es el caso del VI Festival Nigan Tonogue –Cosoleacaque– celebrado en 2013 que fue subtítulo con el nombre de “Encuentro en la tarima” ya que se decidió prescindir del escenario y del sonido amplificado, participando los músicos con sonido acústico, en palabras de sus actores “en dinámica fandanguito”. En este sentido también es relevante mencionar el I Encuentro de Güireros que tuvo lugar en Sihuapan, municipio de San Andrés Tuxtla donde se concentraron a intérpretes de este instrumento de percusión de la región con el fin de revalorarlo dentro de la tradición musical. El Festival de la Décima “Guillermo Cházaro Lagos” organizado en el Distrito Federal por el colectivo Qué siga el fandango también podría considerarse dentro de esta categoría, aunque por sus largas sesiones y participaciones de grupos está más cerca de un Encuentro de Jaraneros, con participación de las instancias públicas tanto de la Ciudad de México como del estado de Veracruz. Otros festivales que cabe al menos mencionar es Son para Milo en la capital del país o y el Festival afrocaribeño de Veracruz, que también incluye la celebración de fandangos.

Existen también otro tipo de festivales que son patrocinados por instancias públicas y que no necesariamente tienen continuidad a lo largo de los años. Tanto los medios técnicos, como la infraestructura y la remuneración de los grupos contratados, difieren sensiblemente. Tal fue el caso del Festival celebrado por el XX Aniversario de la Unidad Regional de Culturas Populares de Acayucan o el Festival Qué Viva el Son organizado por la Universidad Veracruzana. Este evento fue destacado como el primer acercamiento de la universidad pública del estado al “son jarocho tradicional” y en segundo lugar por aunar a éste con el son huasteco, otra de las grandes tradiciones musicales del estado.

V. 2. 2 TALLERES-FANDANGO

En varios momentos se ha señalado en este texto el importante cambio en el modo y contexto de transmisión de conocimientos que se dio a partir de las prácticas orientadas a la

revitalización del género y su fiesta. Anteriormente los músicos aprendían en contextos cotidianos, sobre todo en el seno familiar o asistiendo a las fiestas, “pegándose” a los músicos en los fandangos, observando y practicando. Aunque muchos músicos sintieron interés desde muy jóvenes, no era un ambiente considerado propicio para los niños y en muchas ocasiones tenían que esconderse para tocar el instrumento de sus mayores.

Los primeros trabajos del grupo Mono Blanco con Arcadio Hidalgo en los años 80 del siglo XX fueron “tocadas” en aulas de estudiantes de muchas ciudades del país, gira financiada por la Secretaría de Educación Pública (Meléndez de la Cruz, 2004a). Tras los fandangos didácticos que también se realizaron en estos años, se implementan los primeros talleres en comunidades del sur de Veracruz. Con la creación del IVEC en 1987, se desarrolla con más sistematicidad la promoción de talleres y fandangos y en 1990 se realiza el I Campamento Infantil de Son Jarocho en San Pedro de Soteapan, con el apoyo de la Unidad Regional de Culturas Populares del Sur de Veracruz y el desaparecido Instituto Nacional Indigenista (Gutiérrez Silva, 1997:57). Estos eventos, de los cuales hubo al menos 7 ediciones en la década de los años 90, configuraron un modelo de talleres que perdura, aunque con variantes, hasta la actualidad.

Por tanto a partir de los años 90 proliferaron los talleres o clases de enseñanza de ejecución de los instrumentos de cuerda regionales. Desde el inicio estuvieron enfocados a la población infantil y juvenil de las regiones del sur de Veracruz. Sin embargo a partir del año 2000 se ofertan talleres en la Ciudad de México y otras ciudades donde existían jaraneros como Oaxaca, Cuernavaca, Xalapa o San Cristóbal de las Casas. Se trataba de talleres intensivos durante varios días protagonizados por la visita de un maestro reconocido y profesional de la música de jaranas. Culminaban con un pequeño fandango en su clausura, protagonizado por los alumnos y dirigido por el maestro. El huapango se concebía como una práctica de las enseñanzas y por tanto el principal objetivo de estos talleres era capacitar a músicos y bailarores para participar en las fiestas, y no la especialización en la vertiente escénica.

Pero también hay talleres permanentes, realizados desde hace aproximadamente 10 años, en las ciudades de Xalapa y el Distrito Federal, que esporádicamente implican la realización de “fandanguitos”, denominados así por su pequeño tamaño y reducida duración. Es habitual que los maestros compartan sus conocimientos de forma global y enseñen tanto a tocar jarana como a bailar el zapateado. Así mismo muestran aspectos culturales y sociales relacionados con la música de cuerdas y el fandango. La mayoría de los maestros no ha estudiado música formalmente, sino que expresan sus conocimientos

mediante metáforas o conceptos formados desde la vivencia y no con términos musicales académicos.

❖ Seminario Luna Negra, Isla de Tacamichapan

Lo que los muchachos vienen a mostrar es el aprendizaje que tuvieron aquí, en este rancho donde se les brindó el conocimiento de jarana, de requinto, de leona, de marimbol, de versada, de zapateado...de la mayoría de instrumentos que se ejecutan en el son jarocho.

Benito Cortés Padua, Ceremonia de clausura Seminario Luna Negra 2013

En el año 1998 Ricardo Perry adquirió un rancho de 13 hectáreas en la Isla de Tacamichapan, donde todavía en los años 50 había muchos músicos de jarana. Comenzó a repoblar el terreno con el objetivo de regenerar la fauna y la flora regional, muy dañada por las actividades agropecuarias de la zona. Ese mismo año, junto a otras personas, fundó el Centro de Documentación del Son Jarocho en Jáltipan. Actualmente el rancho Luna Negra es un paraje de gran belleza natural ([Audio 117](#)), dividido en 2 grandes áreas en las que se ha construido al modo vernáculo varias palapas con cubierta vegetal. La zona superior y más cerca del acceso, libra las crecidas anuales; la inferior se extiende a orillas del río Chico, afluente del Coatzacoalcos. Distintas comunidades se suceden a lo largo de este río, canal de agua que amplifica los sonidos de las mismas, y a que es navegado por pequeñas piraguas de madera de pescadores locales. Se siembra maíz y calabaza en una zona del rancho, y eventualmente otras hortalizas como jitomate o chile.

Anualmente tiene lugar, desde 2001, un seminario intensivo de una semana. Uno de los antecedentes de este proyecto fue el evento “Guardianes de la Tierra”, que tuvo lugar en Cosoleacaque como parte del proyecto cultural iniciado en esta localidad en 1995 en el área de cultura del municipio. El evento fue diseñado para su desarrollo en la zona náhuatl de la población y en él participaron más de 20 asociaciones. En la comunidad de Monte Alto se implementó una clínica de medicina tradicional y se sumaron talleres para la conservación de la biodiversidad y de salud. Se programaron aproximadamente 80 talleres, que se desarrollaron simultáneamente, de temáticas de interés para los campesinos como los de secado de madera o de semillas, telar de cintura, alfarería o medicina tradicional. Hubo 5.000 asistentes de los pueblos de la región y duró 3 días.

Inspirados en esta experiencia y en los Campamentos Infantiles de Son Jarocho, Ricardo Perry y el grupo Los Cojolites diseñaron el Seminario de Son Jarocho Luna Negra. En 2001 se celebró su primera edición para la cual se construyeron numerosas enramadas

V. Rituales y otras celebraciones

debido a la falta de árboles que cobijaran con sombra a alumnos y maestros durante los talleres. Poco a poco se han sembrado ejemplares, mayoritariamente especies de ribera, ya que la recuperación de la vida salvaje de la zona estaba entre los intereses del proyecto desde sus inicios. Así mismo con el paso de los años se han logrado construir un total de 7 casas con técnicas constructivas locales, muros de barro y cubiertas de palma, remodeladas según las necesidades y las posibilidades. De las primeras ediciones sus organizadores destacan el alto porcentaje de alumnos extranjeros, principalmente de Estados Unidos, junto a alumnos locales becados o parcialmente becados.

Actualmente el Seminario Luna Negra tiene lugar entre marzo y abril, en las semanas posteriores a la Semana Santa y coincidiendo con las vacaciones escolares en el país. Tanto los alumnos como los profesores pernoctan y hacen sus comidas en el rancho. La dinámica durante todos los días es la celebración de talleres en sesiones matutina y vespertina, sumando unas 7 horas de clases diarias. Al término de la jornada de enseñanza se proyectan documentales o algún especialista visita el lugar para impartir una conferencia sobre un tema en concreto. Los talleres que se ofrecieron en 2013 fueron jarana para principiantes, jarana intermedios y avanzados; dos talleres distintos de guitarra de son y uno de guitarra grande, marimbol, zapateado y versada ([Audio 118](#)). Sin embargo esta oferta ha sufrido cambios a lo largo de los años, por ejemplo en 2014 se ofertó además de los anteriores un taller de violín, en 2016 uno de arpa y en otras ediciones se han incorporado actividades infantiles. Es una constante la presencia de artesanas y artesanos del telar de cintura que así mismo comparten sus conocimientos con los alumnos.

En la edición de 2013 la mayoría de los asistentes, unos 60 aproximadamente, tenían nacionalidad mexicana y procedían de diversos estados del país. El costo por alumnos es de 5000 pesos, precio que incluye las clases así como las comidas, espacio para acampar y baños durante los 6 días que dura el seminario. Dependiendo de los gobernantes, se cuenta cada año con apoyos estatales de distintos alcances para su realización. La mayor inversión requerida para la realización de este evento radica en la limpieza de las áreas de acampada para los alumnos, el mantenimiento de las cabañas donde pernoctan la mayoría de los maestros, y las instalaciones de cocina y baños. Un mes antes comienza el trabajo de desmontar y preparar las instalaciones realizado por colaboradores del Centro de Documentación así como por trabajadores de la localidad. No hay luz eléctrica en el rancho sino hasta la semana del seminario en la que será propiciada por medio de un generador de gasolina. Los organizadores realizan constantes idas y venidas a Jáltipan durante los días que dura el seminario con el fin de aprovisionar tanto de alimentos a las cocineras, como otros elementos demandados: maderas, láminas, desbrozadoras...

Las comidas que se ofrecen están basadas en platillos regionales, cocinados por mujeres de localidades cercanas y dirigidas por miembros de la familia, ya que el grupo de personas que organiza el seminario se corresponde con varios núcleos familiares. Todos los maestros son músicos profesionales pertenecientes a grupos reconocidos y formados a partir del inicio del Movimiento Jaranero, que además acuden acompañados de sus familias. Entre las actividades del seminario se incluye una visita al pueblo de San Lorenzo Tenochtitlán, donde existe uno de los sitios arqueológicos más relevantes de la cultura olmeca fechado en el periodo Preclásico –1500 al 900 a. C. Se visita el Museo de Antropología local, que exhibe algunas de las piezas encontradas en este yacimiento, entre ellas varias esculturas de cabezas colosales. En 2013 se trasladó por el río, hasta el pueblo de San Lorenzo, a una parte de los alumnos en lanchas cedidas por Protección Civil.

Los ritmos de trabajo y dedicación al aprendizaje en una semana en este paraje natural dependen mucho de la propia voluntad de los alumnos asistentes, en un ambiente más bien relajado y con una organización flexible. En el diseño de las actividades del seminario se incluye la celebración de 2 fandangos al término de la semana, a pesar de que es frecuente que diariamente los alumnos se reúnan al final de la jornada para tocar y bailar, formándose “fandanguitos” que no son alentados por los organizadores con el fin de aprovechar las sesiones diurnas de enseñanza. El primero de los fandangos de clausura se lleva a cabo en una comunidad cercana. Aunque durante años se realizó en San Lorenzo, algunos problemas derivados del mismo con miembros de la población local y el consumo excesivo de alcohol, determinó su cambio de ubicación en la edición de 2013 a la comunidad vecina de Galeras. Se eligió la explanada de las “playas”, en la orilla del río donde se ubican pequeños restaurantes locales que reciben clientes sobre todo los fines de semana. Se trasladó allí una tarima y se anunció el evento en la comunidad por medio de voceadores locales. Dio inicio a las 9 de la noche y se alargó hasta las 5 de la mañana aproximadamente. Los puestos y vendedores locales se encargaron de la venta de comida y bebida.

La audiencia la formaron un conjunto de 25 personas aproximadamente, de 40 años de edad aproximadamente aunque también niños y personas de edad avanzada. En este caso hubo una proporción bastante alta de mujeres entre los asistentes. Procedían de la comunidad de Galeras, habían cogido sillas de los restaurantes cercanos y se colocaron también de pie a un lado de la tarima, mirando y escuchando a la gente que bailaba y tocaba, conversaban entre ellos y comían botanas.

Los músicos rodeaban la tarima, los bailarines se subían por sus distintos laterales mientras que la gente de la comunidad observaba detrás de los intérpretes. También había

V. Rituales y otras celebraciones

músicos sin tocar, alejados, apoyados en coches mientras saludaban a conocidos o bebían. La gente de la comunidad y el resto apenas se relacionaron ya que en realidad no se conocían entre ellos. Sin embargo los alumnos del seminario convivían juntos desde hace una semana, incluidos los profesores, se habían hecho amigos e incluso novios. Estaban esperando la llegada del fin de semana para celebrar.

Participaron alrededor de 40 músicos, alumnos del seminario, y en general jóvenes. Su procedencia era muy variada, habían llegado desde el Distrito Federal, Guanajuato, Quintana Roo, Xalapa o EE.UU. Sin embargo también llegaron este día músicos procedentes de localidades cercanas como Chinameca o Chacalapa, pero también de otras regiones más alejadas como los Tuxtlas o el municipio de Isla. En general la indumentaria fue muy informal, aunque abundaban las camisas y los sombreros. El fandango fue iniciado y conducido por los organizadores y participaron en él la mayoría de los profesores, algo que ya no ocurrió en el segundo fandango de clausura del seminario. El conjunto instrumental estaba formado por jaranas, guitarras de son, guitarras grandes y quijadas. La mayoría de jaranas estaban afinadas por “cuatro”, la forma más común actualmente.

Participaron como bailadores aproximadamente 20 personas, también jóvenes y con una ligera superioridad del género femenino. Las mujeres que bailaron cuidaron más su indumentaria y a pesar de esto, aunque abundaban las faldas entre ellas, no fue una prenda requerida para subir a la tarima. En general los estilos en el baile fueron homogéneos, sobre todo en las mudanzas y las coreografías asociadas a cada son. Sin embargo hubo bailadores que destacaron por redobles o juegos de contratiempos. Las parejas se intercambian a 2 versos. Aunque había bastantes zapateadores deseando subir a la tarima, el ambiente es relajado para remudarlos. Algunas bailadoras experimentadas se quejaban de lo mal que sonaban los principiantes, que “no agarran el son”, no hacen los sonidos graves en la tarima y pierden el ritmo.

El último día de la semana se formaron distintos grupos con alumnos de todos los talleres, que se prepararon 2 sones cada uno para ser ejecutados en el escenario que se montó en la explanada junto al río ([Audio 119](#)). Al término de la presentación de los talleristas, participaron grupos de son jarocho profesionales que visitaron esa noche el rancho para participar en la clausura del seminario ([Audio 120](#)). Se vendió comida y cerveza durante el evento, que fue de entrada abierta. Llegó bastante gente de fuera, de localidades cercanas y también de otras regiones, para asistir a las presentaciones de los grupos y participar en el fandango que tuvo lugar a su término. En esta ocasión inició a casi a las 12 de la noche, por la condición de proseguir a la presentación escénica, aunque su duración fue similar al día anterior alargándose hasta las primeras horas de la mañana. Sin embargo

es el último día del seminario y muchos alumnos salieron de viaje de regreso al día siguiente en la mañana, por eso alrededor de las 3 se retiraron una gran cantidad de ellos. Quizás por eso casi ningún profesor estuvo en el fandango y ya no se les vio después de su participación en los conciertos.

La tarima se colocó en la explanada baja, junto al río Chico y en esta ocasión se decoró el espacio con luces de colores en los árboles cercanos y flores de papel. Se habilitó una pequeña caseta para la venta de cerveza de un comerciante jaltipaneco y en la cocina se vendieron 5 platillos diferentes elaborados. Igual que el resto de la semana permaneció abierto el puesto de las artesanas del telar de cintura donde se ofrecían blusas, faldas y refajos. Además y también como el resto de los días estuvo presente el puesto de Culturaama, la empresa familiar radicada en Xalapa que se dedica a la venta de discos, libros, zapatos de baile, instrumentos y otros artículos relacionados con el son, los fandangos y con la cultura popular del sur de Veracruz.

Los músicos se distribuyen alrededor de la tarima y los bailarores suben por uno de sus lados. Hay sillas pero están un poco alejadas ya que fueron colocadas para presenciar los conciertos y donde durante el fandango la gente conversaba sin prestar demasiada atención al baile o a la música. Aproximadamente hubo este día 200 asistentes, superando con creces a los que se convocaron el día anterior. Había personas de muchas edades y no destacaban entre ellos ni hombres ni mujeres. Llegaron de poblaciones cercanas como Jáltipan, Chinameca, Minatitlán, Cosoleacaque o Coatzacoalcos. Pero también de Santiago y San Andrés Tuxtla, Xalapa o Acayucan. Muchos vinieron a los conciertos, cenar, beber y mirar el fandango. Había personas distribuidas por toda la orilla, en la cocina o sentados en sillas que han cargado desde el escenario.

El número de músicos es muy similar al fandango del día anterior, aumentando ligeramente los bailarores y también la proporción de mujeres entre éstos. En general se habían arreglado más después de una semana durmiendo en casas de campaña en el rancho. Los hombres vestían sobre todo pantalones de mezclilla, camisas y sombreros. Las bailadoras son las que más se acicalan: se pintan, se peinan, visten faldas largas con volantes y enaguas, llevan flores en el pelo, zapatos especiales de baile. Además de los instrumentos presentes el día anterior, hubo este día un pandero y por momentos alguien que tocó un jambé. Cantaron bastantes personas, sobre todo hombres que se colocaban próximos a un lado de la tarima. Las mujeres estaban más repartidas en los extremos y cantaron menos. Destacó este día la presencia de sones ejecutados con menos frecuencia en los fandangos, como la Herlinda, la Manta o los Enanos ([Audio 121](#)). Sobre la tarima

participaron tanto principiantes como bailarores experimentados tras años de práctica en el son.

Distintos incidentes pueden darse en un fandango, alrededor de la tarima o también encima de ésta. En el ambiente festivo y acalorado se produjeron varias riñas amorosas, entre parejas y entre pretendientes, además de culminaciones de coqueteos fraguados durante la semana o repentinos de la última noche. Sin embargo nada comparable a las oleadas violentas del crimen organizado en la zona, sucedidas cerca de los límites del rancho y que tuvieron como consecuencia la aparición de varias personas asesinadas en esos días.

❖ Nuevas iniciativas en el modelo de seminarios intensivos

La trayectoria y permanencia del Seminario de Son Jarocho organizado por el Centro de Documentación del Son Jarocho de Jáltipan, ha hecho que éste sirva de modelo –seguido explícitamente o no– para iniciativas recientes. En particular para otros talleres intensivos de varios días, centrados en la enseñanza y práctica de la música de jaranas, donde además el factor de la convivencia entre alumnos y maestros juega un papel central. Sin embargo en cada una de estas nuevas propuestas, se ha revisado el modelo y pretende distinguirse de él según planteamientos ideológicos o metodológicos.

Uno de ellos son los Talleres Vivenciales de Son Sanandrescano, que en 2013 tuvieron su segunda edición. Este proyecto se ha gestado entre varias personas, que a lo largo de las etapas de diseño y posteriormente en su desarrollo, han aportado distintos elementos. En principio se llamó Festival de Son Tradicional aunque luego cambió a su nombre actual con el fin de remarcar la convivencia y la experiencia vital como objetivos fundamentales. La idea fue organizar campamentos de enseñanza en la región de los Tuxtlas. Apadrinado el proyecto por la Casa de la Cultura de San Andrés Tuxtla, se consiguió también en su primera edición apoyo económico de los fondos municipales, aunque no ha sido así en años posteriores. Existen 2 diferencias fundamentales con el ejemplo recogido del Rancho Luna Negra. La primera de ellas es que tanto los talleres como la pernoctación y alimentación de los alumnos, tiene lugar en las instalaciones de la Casa de la Cultura de San Andrés. Esta localidad, si bien no es una gran ciudad, es una cabecera municipal que congrega a más de 60.000 personas según el censo de INEGI de 2010 y por tanto es la más grande de la región. Su densa población, junto al escaso ordenamiento urbano del centro, donde se ubica la Casa de la Cultura, hace que el campamento semanal tenga características muy diversas determinadas por el entorno.

En segundo lugar la propuesta de estos “talleres vivenciales” se basa en designar como maestros a músicos campesinos de la región, muchos de ellos de avanzada edad. Se justifica esta decisión en la experiencia y trayectoria de estos músicos por su edad, pero también por el valor del estilo musical propio y el desarrollo de una actividad productiva alejada de los escenarios. Por tanto distanciados de la comercialización y de la competitividad por los recursos en la escena musical y profesional. En esta misma línea se promociona el utilizar el vocabulario musical de los músicos mayores de la región, adoptar sus tópicos y sus modos de ver la vida. De esta forma se pretende recuperar, no solamente la música sino también el habla, la cosmovisión, las formas de organización y de relación. Se trata de una puesta en valor del conocimiento regional, musical y extramusical, basado en la convivencia con los maestros. Sin embargo este supuesto se enfrenta así mismo a dificultades derivadas de su puesta en práctica, ya que efectivamente estos músicos aprendieron en contextos diferentes a una clase o un taller. Para lograr la comunicación efectiva y pedagógica con una mayoría de jóvenes acostumbrados a las explicaciones analíticas y racionalizadas, ha sido necesaria la figura de intermediarios en las sesiones de enseñanza.

En este caso además de jornadas matutinas y vespertinas de enseñanza de los principales instrumentos del género, se incluyen visitas diarias a comunidades de la región donde se organizan huapangos con músicos locales. Se pretende así valorar la fiesta misma como contexto de ejecución de la música, además de la experiencia del huapango en comunidades rurales. A pesar de ofrecer excelentes oportunidades para conocer lugares y personas que residen fuera de las cabeceras municipales, esta iniciativa también tiene sus riesgos. Pueden suceder en la convivencia de personas de distintas procedencias, con distintas visiones y conceptos de una misma fiesta como los que han aparecido en otros lugares de este texto, conflictos que han derivado en sanciones hacia los foráneos por parte de los lugareños por conductas consideradas no apropiadas relacionadas con consumos excesivos de alcohol u otros estimulantes.

Ésta y otras iniciativas recientes de seminarios intensivos, son concebidas como parte de una nueva línea de promoción y difusión a la hora de generar espacios de aprendizaje alternativos a los iniciados hace 30 años. La principal crítica formulada desde el interior de las colectividades es el haber logrado una expansión de la música de jaranas y el fandango hacia el exterior de las regiones originarias pero se detecta la necesidad de centrar la labor de promoción en las comunidades en general de la Costa Sur. Así mismo se busca incorporar elementos musicales –y personas que los conocen– que quedaron al margen como sones olvidados del repertorio, tonalidades y afinaciones en desuso.

Otra de las iniciativas que supone la revisión del modelo de campamentos de enseñanza es la desarrollada por el Colectivo Altepee y otros colaboradores. Denominada Campamento de Música de Cuerdas y Huapango, expresa en su nombre reflexiones acerca de conceptos ampliamente difundidos. No usan el término “son jarocho” ni “son jarocho tradicional”, haciendo patente la opinión de que el término “jarocho” no es usado en todas las regiones por los propios músicos (Mano Vuelta Films & Altepee). En segundo lugar se enfatiza el contexto festivo frente a la dimensión escénica o puramente musical. Del mismo modo que el caso anterior, se opta por maestros de larga trayectoria vital y otros más jóvenes, pero procedentes de comunidades del sur de Veracruz, concretamente de la región Istmo. Sin embargo en este caso el evento está dirigido a interesados radicados en el DF ya que las dos únicas ediciones –2012 y 2013– tuvieron lugar a una hora y media de la capital mexicana, en el vecino estado de Morelos. Esta vez sí optando por un paraje natural para su realización y en la misma línea de convivencia y apuesta por el fomento de los valores comunitarios identificados en la fiesta del fandango y en la cosmovisión de personas de otras generaciones procedentes de ámbitos rurales. Uno de los objetivos principales fue precisamente dotar a los aficionados de las grandes ciudades de herramientas y conocimientos que superen el ámbito musical y centrado en los significados de convivencia y solidaridad.

De forma similar al primer caso descrito con más detalle, la clausura del campamento de 2013 consistió precisamente en la celebración de un fandango de puertas abiertas, en el que se prescindió de una presentación escénica previa. Se centraron los esfuerzos en preparar y decorar el recinto para recibir a los visitantes que se desplazaron hasta allí y de esta forma inculcar a los alumnos cierta responsabilidad para con el desarrollo del evento, tanto a nivel musical como logístico y de relaciones personales. Es una importante aportación presente en los 2 casos citados la promoción del aprendizaje y uso de afinaciones alternativas a la más extendida, junto a la ampliación del repertorio. Sin embargo no es sencillo que en los fandangos celebrados con motivo de estos talleres se incorporen tanto sonos poco habituales como viejas afinaciones.

V. 2. 3 CONCIERTOS

Una de las consecuencias más importantes del movimiento de revitalización de los últimos 30 años ha sido la acentuación de la profesionalización de sus actores, no solo de músicos sino de promotores culturales o fabricantes de los principales medios de producción simbólica: ropa, zapatos o instrumentos. A pesar de que en la década de los años 40 y 50 del siglo XX se dio por primera vez el desempeño profesional de músicos del

llamado entonces “son jarocho”, a partir de los años 80 y sobre todo desde la década de los 90 comenzó la grabación de discos y las giras de presentaciones de varios grupos pioneros a los que después se sumaron muchos más. Tanto las grabaciones como los grupos se adjetivaron con el apellido de “tradicional” tras la clasificación del género “son jarocho” y se apoyaron en un discurso de recuperación y dignificación de esta variante estilística de la música de cuerdas. En este proceso se aceptó tácitamente el desempeño profesional de los músicos, despojándolos de los tintes negativos con los que se habían aludido a la comercialización del “son blanco” de los años 50. Se defendió desde entonces la posibilidad de que el músico pudiera dedicarse por entero a su labor creativa ya que era considerado como detentor de una tradición centenaria.

❖ **Concierto–fandango en Xalapa**

Venimos a interpretarle sones que traemos de nuestro repertorio, sones que nosotros hemos arreglado a nuestro estilo, sones de la tradición, esperando les guste y los disfruten. Y al ratito ya saben que el fandanguito hasta que amanezca, hasta que el cuerpo aguante.

Presentación del grupo *Café Café-Chacalapa*, Xalapa, 15/02/2013

Este tipo de performance cultural de reciente creación además es característica de los entornos urbanos que en su mayoría se localizan fuera del área considerada como originaria del “son jarocho tradicional”. Eso no implica que estén exentos de funciones sociales presentes en otros ejemplos, como las relacionadas con la intensificación identitaria y la creación vínculos sociales. Sin embargo en estos casos, los contextos donde se desarrolla y al que pertenecen la mayoría de sus actores superan el concepto territorial de comunidad ya que se trata de grandes urbes. En los mismos, además de intensificarlos, se crean nuevos vínculos gracias a la recuperación temporal del ritual o al logro de su eficacia simbólica. Son espacios destacados para las relaciones sociales al mismo tiempo que implican un espectáculo. Como es más común en las grandes urbes, son fiestas con celebración pero sin conmemoración. Intervienen rasgos del juego y el entretenimiento de fin de semana, característico del calendario industrial. En ellos existe una mayor presencia de la función de la producción económica ya que el grupo cobra por su participación, la entrada se paga y la comida y bebida disponible, aunque imitan las recetas regionales, se venden normalmente por los organizadores: torito de mango, agua de Jamaica, tamales y panuchos. En el ejemplo seleccionado, que tuvo lugar en un centro cultural, también permaneció abierta una pequeña cafetería que vendió café y galletas. De forma simultánea tuvo lugar una Feria del Libro nocturna en las instalaciones.

V. Rituales y otras celebraciones

El principal guión cultural que se actúa en un evento de este tipo es el creado por el movimiento de rescate y revaloración de tradiciones locales e históricas, creado a partir de los años 80. Ha permeado con gran fuerza en algunas ciudades, ajenas en principio a esta tradición, gracias al trabajo desarrollado durante décadas por muchas personas. Entre los valores que sustentan el texto cultural destacan la fortaleza identitaria ante el colonialismo cultural, la participación colectiva, el valor de la naturaleza y de los productos de manufactura artesanal, así como los conocimientos de generaciones anteriores. En muchos casos la aplicación práctica de estos discursos se queda en un nivel superficial para asistentes y participantes. Pueden implicarse en grados variables en el ejercicio de la música de cuerdas y el huapango, permitiéndose las filiaciones temporales vivenciadas como modas juveniles que no implican la profundización en los nuevos o viejos significados culturales de la práctica expresiva. La presencia de estos eventos y guiones culturales en ciudades como Xalapa o la Ciudad de México, está directamente relacionada con la modernidad y la postmodernidad fragmentada que adquieren sentido dentro de un discurso de los estados nación donde se defiende el multiculturalismo.

El ejemplo seleccionado para ilustrar este tipo de eventos tuvo lugar en febrero de 2013. Entre los principales actores destaca el colectivo organizador del evento, residente en Xalapa pero con un fuerte vínculo con el sur de Veracruz. Por invitación del anterior, participó un grupo semiprofesional formado por jóvenes pero procedentes del sur de Veracruz y por tanto suficientemente legitimados como transmisores de la “tradición” ante los “fandangueros” residentes o nacidos en Xalapa presentes este día. Las ciudades han ejercido su fuerza de atracción ante los fuertes problemas sociales y de desempleo que aquejan las zonas rurales del estado. Durante todo el siglo XX y todavía en el XXI las urbes han acogido a músicos que, con su migración, han luchado por sustentarse gracias al ejercicio de la música. Un evento de este tipo por tanto puede congregar a estos músicos residentes en las ciudades, pero oriundos de comunidades del sur de Veracruz.

La puesta en escena de los conciertos-fandango consiste en una primera sección protagonizada por un concierto de un grupo invitado. Al término de éste le sucede un fandango, conducido por los miembros del grupo como “especialistas” de los códigos expresivos y simbólicos. Este formato es el que adquirieron la mayoría de los fandangos en la ciudad de Xalapa durante el periodo del trabajo de campo. Se conjuga en ellos la vertiente comercial de la performance acorde con la dinámica de las ciudades, en la que además los usos de los espacios se rigen de forma reglamentada. Por otro lado se procura la promoción de grupos procedentes de la Costa Sur en su ejercicio de la profesionalidad, empresa ardua de conseguir pero elogiada y aceptada de forma general. Por último, gracias a este formato de eventos, se consigue la celebración de fandangos en las ciudades en los

que se garantiza la dirección de músicos con competencia suficiente, que tienen que sostenerlos musicalmente ante una mayoría de principiantes que habitualmente cometen errores o que carecen de la resistencia física para mantener el nivel energético durante la larga ejecución de un son en un huapango.

El evento comenzó rondando las 21.00h y duró hasta las 3 de la mañana, límite horario del que goza el espacio en el que tuvo lugar. En el momento de máxima afluencia durante el fandango se congregaron aproximadamente 40 músicos, alrededor de las 23.00h, aunque después se redujo a la mitad hasta el término del mismo. La edad media de los músicos fue de 30 años aunque con una varianza media, es decir, que hubo instrumentistas más jóvenes pero también más mayores, estos últimos característicos así mismo de los entornos urbanos en los que personas de edad madura se han vinculado con esta expresión musical y dancística de forma reciente. Sin embargo la mayoría del género masculino es algo que se mantiene, aunque la representación de ejecutantes femeninas es sensiblemente mayor que lo habitual en una comunidad rural, alcanzando el 30%. Los músicos procedían mayoritariamente de la ciudad de Xalapa y otras regiones del estado de Veracruz aunque radicados en la capital veracruzana. No se produjo el traslado de músicos procedentes de otras comunidades para participar en el evento, sino que la convocatoria se restringe a los residentes en la ciudad. Los bailadores que participaron fueron menor en número que los instrumentistas, alrededor de 25 personas de una edad media de 25 años con una varianza baja en esta cifra. En este grupo la distribución del género se invierte siendo mayoría las mujeres en un 70%. La superioridad femenina entre los bailadores es algo frecuente en general, pero se agudiza en las zonas urbanas donde escasean los bailadores varones. El grupo de personas que pregonaban y respondían los sones fue el más reducido de los 3 que ejecutan los códigos expresivos y las mujeres en él aún fueron menos representativas.

La audiencia estuvo formada así mismo por asistentes xalapeños o residentes, aunque también de otros municipios cercanos como Perote. Alcanzó un número máximo de 60 personas con una edad media de 35 años con una varianza baja en esta cifra, es decir, un grupo de edad bastante homogénea, aunque con una mayoría de mujeres en un 70% aproximadamente. Por tanto la composición de la audiencia es así mismo distinta de la tendencia identificada para los fandangos en general. Su número es más reducido, pero así mismo la edad es más temprana y abarca un rango menor. El público es reducido y homogéneo. Consumían los alimentos y bebidas que se ofrecían para la venta al mismo tiempo que observaban y escuchaban al grupo invitado. Aunque se mantuvo esta conducta en el posterior fandango, incluso aplaudiendo al término de cada son tanto en la primera parte del grupo como en la segunda, la disposición en el espacio se modificó. Se volvió más flexible durante el fandango, las sillas se movieron y fueron colocadas alrededor de los

V. Rituales y otras celebraciones

músicos irregularmente, donde cada persona eligió espontáneamente. Además muchos asistentes se mantuvieron de pie, a distintas distancias de la tarima.

El recinto condicionó los medios de producción simbólica, un centro cultural de propiedad municipal, cuya disponibilidad y acceso tuvo que ser gestionada de forma anticipada utilizando los mecanismos burocráticos definidos para ello. Las distintas dinámicas que rigen los usos de los espacios, públicos o privados, determinan los eventos que tienen lugar en los grandes entornos urbanos por ejemplo en cuanto a los horarios en los que se desarrollan, el nivel de ruido permitido o el consumo de alcohol. Ahora bien suelen ser eventos nocturnos, y por tanto la iluminación de los mismos es un aspecto fundamental. Así mismo la amplificación del sonido durante la ejecución musical del grupo y los asientos para el público que asisten al espectáculo por el que pagan el precio de una entrada, son elementos imprescindibles en estas performances. No se usó ninguna decoración especial con motivo de este concierto-fandango, aunque el espacio fue compartido por una exposición fotográfica sobre el Carnaval Huasteco ya que el lugar funciona también como galería de arte. La tarima, de 2 x 1m., se sacó exclusivamente a la hora del fandango y por tanto al término del concierto. La primera parte estuvo dedicada al disfrute autónomo de la música, donde no se pretendía la incorporación del baile por parte de los asistentes.

Los instrumentos musicales completaron los medios de producción simbólica, abundantes jaranas y en un número mucho menor guitarras de son y guitarras grandes. La percusión fue ejecutada, además de en la tarima, gracias a un pandero. La indumentaria de músicos y bailarines tuvo características actuales y urbanas. Los músicos iban ataviados con pantalones de mezclilla, sombreros de lana y sudaderas deportivas. El clima en esta ciudad de la región de las montañas de Veracruz difiere sensiblemente de la cálida Costa Sur. Las bailadoras llevaban en su mayoría pantalón y chaleco, pero con zapatos de baile que se calzaban en el momento de subirse a bailar. Los hombres sin embargo vestían camisa y pantalón, y también con botines de baile, por tanto más cercano a los bailarines de los fandangos en general en la actualidad.

Durante el concierto el grupo interpretó un total de 8 sones, 6 de ellos pertenecientes al grupo definido en este trabajo como los más habituales en los fandangos y en los festivales. A estos se le sumaron 2 más: la Iguana ([Audio 122](#)), un son que se presencia raras veces en los fandangos pero más frecuente sobre los escenarios cuando se cuenta entre los miembros del grupo con algún miembro presto a realizar su compleja y demandante coreografía masculina. La misma es un recurso escénico impactante y de asegurados resultados en la comunicación con el público. Por último se interpretó un son de reciente creación

compuesto por uno de los grupos más reconocidos actualmente (**Audio 123**). Todas las piezas duraron entre 5 y 7 minutos, como es habitual en las adaptaciones escénicas cuyo formato proviene de la reproducción de las piezas por distintos medios –radios, discos– ligeramente superior a las interpretaciones en Encuentros de Jaraneros pero muy reducidos si se comparan con los fandangos.

En el fandango los músicos estaban afinados “por cuatro”, el modo más extendido, usando afinadores electrónicos en la mayoría de los casos. Todos los sones ejecutados forman parte del grupo de máxima popularidad y la duración de los mismos osciló entre 13 y 30 minutos, y por tanto las cotas se mantuvieron en los intervalos medios detectados en los fandangos analizados en esta investigación. No se declamaron décimas ni ninguna otra composición estrófica al margen de las cantadas en los sones. En cuanto a los estilos en el baile destacó la baja competencia de la mayoría de las bailadoras que participaron, manifiesta en la pérdida del pulso rítmico o en la confusión en el cambio entre los tipos de pasos, zapateados o mudanceos, de las secciones instrumentales y vocales. Así mismo hubo pocas variaciones a las prácticas coreográficas más extendidas en el baile. Se percibía de una forma clara la diferencia de la mayoría con una minoría de bailadores experimentados. En los sones de pareja se remudaron los bailadores “a 2 versos” y en los “de montón” se subían 2 parejas de mujeres al mismo tiempo y en ocasiones la misma pareja bailó un son completo.

La audiencia se dispuso en el espacio sentada en sillas próximas a la pequeña elevación que hacía de escenario, así como en bancos más alejados y en las mesas del café debajo de las arcadas del patio del centro cultural. Los músicos se distribuyen alrededor de 2 lados de la tarima, incluso también por el lado frente al cual se han colocado las filas de sillas. Por detrás de las sillas así como a espaldas de los músicos, se distribuyeron más personas de pie y cada vez más alejados de la tarima con reducida visibilidad de lo que acontece alrededor de la misma. La mayoría de los músicos y bailadores se conocían entre ellos, los músicos del grupo conductor y los “fandangueros” que viven en Xalapa han coincidido en otros eventos. Sin embargo las personas de mayor edad que han asistido al concierto no conocían a los demás. Esta diferencia en cuanto a las relaciones establecidas entre músicos y público ya ha sido detectada para los fandangos celebrados en el marco de festivales.

La expresión del poder social en el evento se hace presente de forma implícita ya que las autoridades municipales ejercen el control sobre el recinto, a pesar de su ausencia física, limitando por ejemplo el horario del programa. Esta característica es particular de los grandes entornos urbanos. Los organizadores han de hacer respetar estas normativas, así como la prohibición del consumo de alcohol al interior del recinto. De esta forma se

transforman elementos habituales en las fiestas en los pueblos, al mismo tiempo que se implantan normas de comportamiento correspondientes al modelo de concierto como el silencio del público durante la representación, la inmovilidad de los mismos y los aplausos al término de cada interpretación. En el desarrollo del fandango que tuvo lugar al finalizar el concierto, los miembros del grupo se convirtieron en los directores de la actuación. Condujeron el fandango legitimados por el conocimiento de los códigos expresivos, poder que por momentos fue compartido por otros presentes experimentados. La puesta en práctica de las reglas del fandango es aplicada con laxitud y se permite una mayor participación de personas con una competencia mínima.

❖ **Concierto profesional en la ciudad de Xalapa**

Buenas noches Xalapa, sean bienvenidos a esta presentación. Nos sentimos honrados con su presencia. Estamos presentando nuestro más reciente trabajo, el producto de muchos días de sangre, sudor y risas. Un esfuerzo grande de las recreaciones de estos sonos jarocho que tienen origen en el sur del estado y la tradición que en este estado y en este país ha crecido. [...] Estamos celebrando con ustedes. Muchas gracias.

Presentación de Son de Madera, Teatro del Estado, Xalapa, 2014

La presentación escénica de una agrupación profesional es una actuación cultural que sigue, aunque con variantes, el modelo de concierto de la denominada “música culta”. Supone una actividad productiva, al mismo tiempo que creativa de los actores, ya que una de sus funciones principales es la muestra del desarrollo artístico individual o grupal. Cumple una función de entretenimiento al formar parte de la oferta cultural y lúdica de los entornos urbanos. Sin embargo en los casos de los grupos ejecutantes de “son jarocho tradicional” se heredan elementos de los discursos del Movimiento Jaranero. En general son considerados espectáculos, eventos de disfrute y de expresión artística.

El caso concreto analizado a continuación es un concierto de Son de Madera, uno de los grupos más reconocidos dentro de la escena del “son jarocho tradicional”, que cuenta en su amplia trayectoria con la grabación de varios discos y con proyección internacional²⁰⁵.

²⁰⁵ Saucedo Jonapá (2009:94-100) incluye en su trabajo notas biográficas y acerca de la trayectoria profesional de Son de Madera extraídas del artículo de su director (Gutiérrez Hernández, 1996) y de uno de los episodios radiofónicos de la serie Encuentros con el Son de Radio Universidad. Así mismo Zamudio Serrano (2010:52-53) incluye una reseña del grupo Son de Madera.

El guión cultural actuado de forma implícita en esta actuación corresponde en origen al movimiento de rescate y revaloración de tradiciones locales e históricas. Sin embargo está centrado en la autonomía de la música como expresión artística, aislada del baile para su disfrute y de otros elementos de la fiesta, como el consumo de comida y bebida o el desarrollo de las relaciones interpersonales. Se valora el desarrollo artístico y creativo de los músicos así como los recursos de la puesta en escena, encaminados a destacar el genio individual de sus actores principales.

Junto a los músicos del grupo juegan un papel central los organizadores del evento, constituidos en un colectivo promotor de grupos de este género musical con importante presencia en la ciudad de Xalapa, donde se lleva a cabo el evento. El grupo Son de Madera estaba formado en el momento de la realización de este concierto por 4 músicos, 3 hombres y una mujer. Todos ellos superaban los 30 años, aunque ninguno tenía más de 50 años. Es decir, personas jóvenes pero entrando en la madurez, cuya experiencia y trayectoria vital ha tomado la forma de una carrera musical y artística, gracias al esfuerzo y la constancia. Su desempeño profesional se caracteriza por el estudio y práctica musical fuera de los grandes circuitos comerciales del entretenimiento. Tanto el director musical del grupo, como otro de los integrantes masculinos, proceden de comunidades rurales de la región de los Tuxtlas y de la Cuenca del Papaloapan. Su origen y linaje familiar los legitiman como portadores de un acervo cultural considerado como “tradicional”. Además su edad les permite ubicar su periodo de aprendizaje con anterioridad a la época de proliferación de los talleres y por tanto en un contexto familiar o junto a “viejos músicos” a través de la observación. Desarrollan el rol de expertos y conocedores, no solo de las cuestiones puramente musicales, sino de los contextos sociales y naturales considerados originales y valiosos en relación al género musical. A lo largo de la presentación escénica se mencionan tanto sus lugares de origen como algunos elementos de la cultura gastronómica del sur del Estado, por ejemplo. La ascendencia y la experiencia vital son destacadas con más intensidad que los esfuerzos personales y la dedicación constante al estudio de la música.

Los otros 2 integrantes, de menor edad, proceden de otros ámbitos geográficos así como de distintos contextos de formación musical. Se han formado gracias a la educación musical reglada, del jazz por un lado y de la música clásica por otro. Sus talentos y competencias se atribuyen en el discurso en mayor medida al estudio y a la dedicación plena al ejercicio de otros géneros musicales. Sus aportaciones se justifican por medio de la interacción a largo plazo con los otros 2 integrantes, fruto de la cual se presenta la propuesta original que caracteriza al grupo.

V. Rituales y otras celebraciones

Frente al escenario se sitúa el público, en este caso numeroso, ya que rondó las 800 personas. En su gran mayoría estaba formado por residentes en la ciudad de Xalapa, donde tuvo lugar el evento. Sus edades eran variadas, aunque en general eran personas jóvenes y de edad madura. En una actuación de este tipo están ausentes los niños y también las personas de edad avanzada. La propuesta artística del grupo convocó a un público de aficionados a la música en general, no solo adeptos al “son jarocho tradicional”. Es decir puede que muchos no sepan tocar jarana, no conozcan los fandangos del sur de Veracruz ni las dinámicas acostumbradas en los mismos. Desde el escenario el público es calificado como personas sensibles a la música y amantes de la cultura. El grupo en cuestión mantiene una vinculación muy estrecha con esta ciudad ya que se creó en ella, por tanto sus integrantes sostienen relaciones personales con muchos de los asistentes.

Los medios de producción simbólica en eventos de este tipo se caracterizan por una gran complejidad, a pesar de ser de orden muy diverso a los fandangos. El espacio donde se desarrolló fue un teatro, por tanto un espacio cerrado y fijo dedicado especialmente a eventos escénicos. Se articula en torno a un escenario de grandes dimensiones frente al que hay un patio de butacas distribuido en un graderío. El estrado garantiza la visibilidad de los músicos por parte del público, algo considerado esencial, junto a la percepción del sonido. El elevado escenario es de grandes dimensiones, aproximadamente unos 10 metros de largo por unos 3 de ancho, y la cuarta pared está tapada por un telón rojo oscuro. Se dispusieron específicamente para el evento elementos escenográficos, como pétalos de flores de distintos colores que cubrían el suelo. La iluminación, formada por móviles *spot* en la parte superior, contribuyó a la escenografía coloreando el espacio y dibujando formas geométricas superando por tanto el carácter funcional. La amplificación eléctrica de los instrumentos y las voces juega un papel esencial en una presentación profesional como ésta, en la que el disfrute de la música se considera primordial. El sistema de reproducción sonora y la microfónica de voces e instrumentos, así como los monitores que garantizan la escucha por parte de los propios intérpretes, fueron de gran sofisticación y calidad. Tanto en las labores del diseño, como el manejo en directo de los sistemas de iluminación y amplificación sonora, fue necesario personal técnico cualificado que trabajara tanto previamente como a lo largo de la actuación.

Los instrumentos son parte fundamental de los medios de producción simbólica de un concierto. En este caso el conjunto instrumental estuvo formado por una guitarra de son, una jarana tercera, un violín y un contrabajo. Eventualmente el guitarrero cambió su instrumento por una mandolina y una harmónica. La indumentaria de los músicos se caracterizó por la discreción, tanto en las prendas mismas como en sus colores, siguiendo las mismas pautas detectadas para los grupos que participan en festivales y en otros

conciertos. Los hombres llevaban guayaberas, en este caso de colores oscuros y blancas; 2 de ellos portaban sombreros, uno de 4 pedradas. La única instrumentista mujer llevaba un vestido liso de color oscuro, por tanto no siguió las tendencias más frecuentes.

La puesta en escena se articula alrededor de la presentación musical, pensada para captar la plena atención de los asistentes. Éstos son convocados a una hora determinada y se espera que se observe puntualidad en el inicio del evento, así como que ocupe sus lugares tras pagar por su entrada al recinto. Allí debe permanecer sentado y en silencio, el patio de butacas permanecerá a oscuras mientras dura la presentación y las luces del escenario sirven para guiar la atención. De los músicos se espera una buena y duradera ejecución musical en la que demuestren no solo virtuosismo sino sentimiento. Al inicio de cada pieza musical, los intérpretes hicieron presentaciones de las mismas pero también narraron anécdotas personales. El objeto del concierto fue la presentación del nuevo trabajo discográfico del grupo interpretándose los temas grabados en el mismo.

Comenzó el evento con una intensa ovación cuando aparecieron los músicos en el escenario. Se emplearon diversos recursos estéticos y musicales como el inicio con breves solos de los instrumentos melódicos, tras los que se incorporan el resto de instrumentistas. El público aplaudió al reconocer el son cuando comenzaba el estribillo. Los aplausos del público no se limitaron al término de las piezas, sino que intervinieron con ovaciones y jaleos en momentos culminantes de la participación de los distintos músicos. El aislamiento de las distintas secciones de los instrumentos para su mejor apreciación es una dinámica frecuente en la práctica musical en los escenarios. De hecho en este caso hasta se presentó un duelo simulado entre los instrumentistas melódicos, algo que se puede dar en un fandango, pero que nunca será tan bien apreciado como en una recreación en un escenario. Hubo una definición clara en las entradas musicales e intervenciones de cada uno de los integrantes, reflejo de una gran preparación y una propuesta escénica definida.

Durante la hora y media que duró la presentación el grupo tocó 15 piezas, con una duración de entre 3 y 10 minutos cada una, intercaladas con breves intervenciones orales de los músicos. Una de las piezas fue exclusivamente instrumental, en el resto las secciones vocales fueron centrales, interpretadas por 3 de los 4 músicos que forman la agrupación. Interpretaron tanto composiciones originales del grupo como sones del repertorio tradicional, tocados como “con recreaciones de imaginación del grupo a través de las metáforas de la vida diaria, del amor, el desamor, de la comida, del campo y de todo lo que sucede a su alrededor.” Muchos de los sones tradicionales ejecutados están en desuso en los fandangos como el Coco, el Gavilancito ([Audio 124](#)), el Gallo o el Celoso. Tan solo incluyeron en su repertorio uno frecuente en los fandangos y en los festivales, el son del

Balajú ([Audio 125](#)) y se ejecutó con una sección zapateada en la parte delantera del escenario durante el son de la Iguana ([Audio 126](#)). La lírica tuvo una presencia relevante a través del canto de versos de dominio público así como composiciones líricas originales del grupo.

A pesar de ser un evento de carácter privado, sin apoyo financiero municipal o estatal, se reconoció públicamente la labor del director del IVEC en aquel momento ya que gracias a su apoyo les fue posible usar este espacio privilegiado en la ciudad después de 20 años de múltiples intentos fallidos. Otras estructuras de poder social se manifestaron en la presentación de los músicos, las cuales afirmaban los distintos roles en el mismo a través del reconocimiento al director musical. Pero más allá de esto, la posición en el escenario y las ovaciones del público ante la genialidad creativa de los músicos reflejó el poder de influencia en su audiencia. Esta potencialidad es aprovechada por los actores para manifestarse con respecto a distintos tópicos de orden político, como la denuncia de la situación de la dramática violencia sufrida en el país los días en los que se llevó a cabo la actuación. Pero también se expresaron posturas críticas referentes a políticas culturales sobre la gestión de la radiodifusora pública, al uso de espacios por parte de instituciones públicas culturales o la reivindicación de músicos, compositores y cantantes veracruzanos que hicieron importantes contribuciones y actualmente caídos en el olvido.

A lo largo del trabajo de campo de esta investigación se asistió y analizaron diversos conciertos de grupos profesionales tanto en la Ciudad de México como en Xalapa. En todos ellos se dieron variantes al caso presentado anteriormente, pero también muchas similitudes. Hubo entre ellos propuestas más cercanas a lo que se considera “son jarocho tradicional” o “son campesino”, pero también otras que optan por la fusión con otros géneros musicales. Con el objeto de destacar la variedad que puede encontrarse en este tipo de eventos, los diferentes contextos así como puestas en escena, se reseña un caso del Distrito Federal en el que un grupo de jaraneros participaron en un evento de hip-hop. El mismo tuvo lugar en una pequeña sala alternativa dedicada a este tipo de música popular urbana, tras la participación de varios *Mc* que rimaron sobre bases instrumentales electrónicas. La fusión del son jarocho con el hip-hop ha sido un ejercicio practicado por varias agrupaciones y se consigue por medio de la expresión lírica y la improvisación cantada, presente en ambos géneros musicales. Algunas de esas experiencias han sido grabadas en producciones discográficas y videos musicales. En este caso en particular, la participación del grupo jaranero se realizó sin escenario, al igual que el resto de participantes de la sesión vespertina de hip-hop. Pero con el fin de simplificar los medios necesarios, los jaraneros tocaron, cantaron y bailaron sones sin amplificación electrónica alguna. Sencillamente liderado por un guitarrero y varias jaraneras alrededor de una tarima de pequeñas dimensiones, interpretaron varios sones ante un público destacadamente joven

(Audio 127). Además de la diferencia de edad con respecto a las audiencias habituales en fandangos o festivales, los asistentes de esta performance se congregaron por la afición a un tipo de música popular y urbana pero diferente a las músicas de raíz o folclóricas, algo que expresaban en su indumentaria pero también en su actitud y comportamiento durante la presentación.

En diversas ocasiones a lo largo de este capítulo y del anterior se ha hecho referencia al valor actual como resistencia cultural ante modelos hegemónicos identificado en el ejercicio de esta música, en su aprendizaje y en la realización de fandangos. En esta misma línea se interpretan los fandangos realizados con el motivo específico de reivindicar una causa concreta, denunciar una situación de opresión o manifestar inconformidad ante una práctica institucionalizada. Trabajos como el de Loa (2005) analizan las prácticas públicas de los chicanos en Estados Unidos como acciones de resistencia cultural. Debido a la singularidad y especificidad del significado de estas actuaciones culturales se mencionan algunos ejemplos, a pesar de que no se han incluido en la muestra seleccionada.

Tal es el caso del fandango fronterizo anual que se lleva a cabo de forma simultánea en la ciudad de Tijuana y en la ciudad de San Diego. Una tesis de maestría estudió este caso (Zamudio Serrano, 2014) aunque aquí únicamente se destacará que el evento se realiza en la valla que separa la frontera entre México y Estados Unidos. Es por tanto un acto simbólico que pretende denunciar los sucesos dramáticos que tienen lugar a lo largo de esta frontera y la arbitrariedad de los límites políticos. Recientemente se han sumado fandangos simultáneos en diversas ciudades del país, así como en otras de Estados Unidos y de otros países, expresando su apoyo al denominado “fandango fronterizo”. Además de este caso emblemático se han tenido noticias de fandangos eventuales celebrados para denunciar otras problemáticas, como es el caso del convocado por el Colectivo La Roca en defensa de la roca de Balzapote y la intervención industrial en un paraje natural. Otros ejemplos lo protagonizan fandangos celebrados para defender el maíz criollo ante semillas modificadas genéticamente en el DF, en defensa de la medicina tradicional en Jáltipan o en defensa de los ríos y en contra de la construcción de una presa en Jalcomulco.

Este último capítulo ha sido dedicado a la descripción densa de una selección de casos observados con el fin de abarcar la casuística de motivos de celebración de fandangos así como ilustrar distintas concepciones de los festivales y nuevas propuestas de actuaciones culturales, como los conciertos-fandango. Las actuaciones culturales en relación con símbolos religiosos ocupan un lugar preeminente en estas páginas, sin embargo no es debido a la profusión de estos eventos, que adquieren características excepcionales y están relacionados con regiones particulares. Por el contrario, se extienden a lo largo de un

número más extenso de páginas porque su variabilidad es mayor y en ellos los fandangos no agotan las prácticas musicales ejecutadas con jaranas y otros instrumentos de cuerda. Acarreos de imágenes sagradas pero también de novios, velorios de difuntos, cantos navideños y danzas rituales son algunos ejemplos de esta riqueza que desafía el propio concepto de “son jarocho” como género musical homogéneo. Sirva la mención de estas prácticas para conseguir una visión más amplia de la cultura musical de la macro región de la Costa Sur del Golfo de México, así como en particular de la música de cuerdas en contraposición con lo se ha definido de forma tácita como “son jarocho tradicional”, en relación directa con los sones de fandango y con la promoción de festivales y conciertos.

Algunos de los casos seleccionados son muestra de la complejidad del objetivo de “refuncionalizar el son jarocho”, de conseguir que “los grupos de jaraneros volvieran a participar en las bodas, sepelios, cumpleaños, mayordomías, veladas de santos, limpias y otros eventos sociales y comunitarios” (Delgado Calderón, 1996:45). Es una trampa concebir el quehacer cultural local y regional como un ámbito independiente de los procesos sociales y económicos. La reproducción cultural está unida a los ciclos de trabajo, a los climáticos, a las oportunidades que se ofrecen a la juventud, a los índices de escolaridad...Solo podrán soportarse programas culturales con sus correspondientes programas sociales y económicos que hagan viable la alternativa cultural que se quiere desarrollar (Alcántara López, 2015:28). De los datos expuestos en los 2 últimos capítulos puede deducirse que lo que efectivamente se ha revitalizado es el “son jarocho tradicional” entendido éste como género musical, es decir, el desarrollo de grupos profesionales que ejecutan una variante estilística particular, las presentaciones escénicas seguidas de fandangos y la comercialización de productos culturales relacionados con el género. A pesar de que esta promoción ha ido acompañada de un interés destacado en la implementación de fandangos, con ellos no se han conseguido recuperar los antiguos contextos ocupados por la música de jaranas, sino que estos rituales festivos han sido resignificados y reapropiados por nuevos actores a pesar de no haberse modificado en lo sustancial en cuanto a sus características formales.

CONSIDERACIONES FINALES

En la región de la Cuenca del Papaloapan el son tomó “carta de naturalización” entre los jarocho, hijos de negras e indias que se incorporaron a las faenas del campo, a la crianza y pastoreo del ganado y remontar los ríos para intercambios de mercancías. El ritmo festivo de la música, su carácter pícaro y su facilidad para incorporar diversas expresiones musicales se entronizó rápidamente en el gusto popular y de ahí se derivó toda una expresión musical que hoy se identifica como son jarocho. El uso de jarana, arpa y diversos instrumentos de percusión otorgaron al son una característica propia de identidad y ritmo. Pero sobre todo logró convertirse en el sino musical de la región del Sotavento. Como tal el son jarocho subsistió a nivel local hasta los años 50 cuando perdió fuerza frente a otros ritmos y costumbres de carácter nacional.

García Hernández (2004: 1-2)

I.

La anterior cita sirve para mostrar asunciones ampliamente extendidas, algunas de las cuales se discuten a continuación. El fenómeno actual de revitalización alrededor del son jarocho y el fandango constituye un fascinante objeto de estudio. Pero además es una tradición viva, un movimiento cultural dinámico e intergeneracional, un motivo y modo de comunicación y socialización que tiene dentro y fuera de las fronteras mexicanas cada vez un número mayor de adeptos y que es practicado hoy día en una amplia variedad de contextos. Para contribuir a la explicación de este fenómeno de revitalización y de adhesión de personas a este género y a su fiesta, en esta tesis se ha profundizado en su historia, pasada y más reciente, y se han analizado las políticas públicas implementadas y las estrategias de los colectivos activos.

Por un lado, el uso de la palabra Sotavento, en su acepción de territorio cultural amplio que supera las fronteras del estado de Veracruz, es bastante reciente, ya que en décadas pasadas se usó en una acepción restringida a los pobladores de la Cuenca del Papaloapan. Pero además invisibiliza las profundas diferencias existentes en el interior de esta macro región, que así mismo se ha definido como sinónimo de “jarocho”. En las zonas serranas se sienten particularmente lejos de este calificativo, pero también en regiones más al sur. Por eso se ha propuesto el uso del término Costa Sur del Golfo de México y se identifican en esta macro región 5 regiones de fronteras difusas: Puerto de Veracruz y zona conurbada, Cuenca del Papaloapan, Sierra de los Tuxtlas, Sierra de Santa Marta e Istmo.

A raíz de la revisión de la bibliografía histórica, se puede pensar que la expresión “son jarocho” no se usó hasta al menos finales de la década de los años 30 del siglo XX. En las fuentes previas a esta fecha con las que se ha construido la historia del hoy género musical, siempre se hace referencia al “son” o “soncitos o ayres del país”, al “fandango” o “huapango”. Todavía a finales de la década de los años 20 del siglo XX surgió un grupo de son cubano llamado Son Jarocho Veracruzano de los hermanos Alvaradeños (García Ranz, 1997:45), y por tanto en estas fechas el término “son jarocho” aún no está relacionado de forma exclusiva a la música de jaranas del sur de Veracruz. Es particularmente interesante que Baqueiro Foster (1952) no se refiriera en sus trabajos a los sones jarochos, sino a sones o fandangos de Veracruz, o bien del sotavento veracruzano en su acepción de Cuenca del Papaloapan.

Si bien los vocablos “son” y “jarocho” de forma independiente han sido ampliamente fundamentados históricamente, el hecho de que el término *son jarocho* no se use hasta la primera mitad del siglo XX sugiere que anteriormente no se concebía como un género musical aislado de su fiesta. Es justamente cuando se autonomiza la música, separándose de la fiesta y del baile cuando empieza a usarse la denominación *son jarocho*. Por tanto, el origen de esta expresión parece estar relacionado con la etapa del impulso del nacionalismo cultural y la construcción de estereotipos culturales promovidos por el Estado y difundidos desde los entonces jóvenes medios de comunicación.

A partir del término “son jarocho” como género musical, se construye en la década de los años 80 el concepto de “son jarocho tradicional”, reivindicando en esta ocasión un estilo más apegado a la música de los entornos rurales y a la expresión participativa del fandango. Contextualizado este proceso por la situación política y económica de las décadas anteriores, se conjuntan las acciones de diferentes promotores culturales y de las también recientes instituciones culturales mexicanas. De esta manera se inició el movimiento de revitalización, entendido en sentido amplio, que implicó a su vez nuevas escenificaciones, adaptaciones musicales y coreográficas, pero también el desarrollo de la profesionalización y la entrada en el mercado de las World Music.

El concepto de “son jarocho tradicional”, como construcción social en relación directa con el anterior “son jarocho”, implica también una selección –más o menos arbitraria o fundada– por tanto incluyente pero al mismo tiempo excluyente. Conlleva una reinención del acervo cultural, nuevas prácticas y nuevos significados, pero a su vez la pérdida de otros: simbolismo, espiritualidad, cosmovisiones pasadas y la acentuación de lo laico y del sentido de lo lúdico y el esparcimiento.

Consideraciones finales

El concepto de “son jarocho tradicional” empezó a usarse en la década de los años 80 del siglo XX con un fuerte carácter reivindicativo. Sin embargo ninguna cultura contiene una esencia inmutable; todas son múltiples, hechas de multitud de subculturas que han sido recombinadas y fuertemente influidas por fuerzas externas. Aunque que el ritual y la música se presenten como portadores de cualidades esenciales –valores centrales que permanecen inmutables a través del tiempo y la historia–, las evidencias empíricas mostradas por las investigaciones culturales no lo corroboran. En este acso a pesar de que se apele a “lo tradicional”, se generan nuevas formas de escenificación: los Encuentros de Jaraneros primero y los conciertos profesionales después los discos, además de las nuevas formas de transmisión, como los talleres. El “son jarocho tradicional” supone también un estilo musical diferente con una proyección novedosa ya que se practica destacadamente en el centro del país y se extiende hacia la periferia del mismo. La promoción del fandango fue, si bien no desde el inicio pero sí en los primeros años del movimiento y hasta ahora, uno de los intereses de esta corriente de revitalización que consigue continuar en el tiempo y en el espacio más allá de su territorio, pero también de sus referentes, sentidos y formas originales. El fandango queda integrado como parte esencial de los festivales e incluso de conciertos. La música consigue permanecer como una parte vital de la vida social debido a su polisemia. Los rituales musicales son exitosos y significativos, no por alcanzar un motivo de consenso, sino por su potencialidad para incorporar diversidad.

Señalar que lo que se denomina hoy en día “son jarocho tradicional” es una construcción social reciente es una manera de revelar un proceso social en el que otras voces quedaron silenciadas o ignoradas, así como enunciar algunas observaciones acerca de cómo se transforman las fiestas en la actualidad. El proceso de urbanización contemporánea, sus innovaciones musicales, la incorporación de nuevas generaciones a su práctica, su presencia en medios de comunicación que potencian su conocimiento y la masividad que hoy suscitan en las fiestas de fandango (Ávila Landa, 2008:43) son algunas de las transformaciones generales que se han identificado alrededor del fandango y el “son jarocho tradicional”. Sin embargo, tras el análisis realizado, pueden extraerse conclusiones más concretas acerca de las profundas metamorfosis de los rituales festivos en la postmodernidad, y en particular las que atañen a la música de cuerdas de la Costa Sur.

II.

Son patentes las transformaciones en la semántica –en el objeto celebrado– reflejo de las transformaciones en los guiones culturales actuados en las performances culturales, creados por organizadores y líderes de acción colectiva. La recuperación y revalorización

del fandango a su vez significa resemantizarlo. Se acentúa su potencial como cohesionador social, se lo define como acontecimiento incluyente, democratizador, de participación activa y promotor de lo comunitario. Y esto ocurre a pesar de que a su vez está poblado de luchas de poder, de competencias –amorosas e individuales –, de desaires, infidelidades o pleitos... Esta otra cara de la fiesta, subrayada en otros periodos históricos, lo definían como eventos donde frecuentemente tenían lugar hechos violentos, relacionados entre otros motivos con el consumo abusivo de alcohol y la presencia de los peligros de la noche.

Se detecta la convivencia de 2 grandes matrices de cosmovisión como base para la construcción de los guiones culturales. Por un lado la “tradicional” fruto de la decantación histórica de la cultura regional de la macro región Costa Sur y materializada en las cosmovisiones actuales de los pueblos originarios y mestizos de la zona. En segundo lugar, la “postmoderna”, conjunto de representaciones simbólicas compartidas construidas en la segunda mitad del siglo XX alrededor del concepto de identidad cultural que funciona como eje central. La primera gran matriz de representaciones culturales compartidas o “tradicional” se vive más intensamente en las zonas serranas tal y como lo atestigua la vigencia de las creencias relacionadas con la música de jaranas y el fandango. Sin embargo también en las cabeceras municipales de esta región se activan actualmente adaptaciones de lo que se ha enunciado como matriz “postmoderna”, aludiendo al rescate cultural y al mismo tiempo al desarrollo de los códigos expresivos como una actividad productiva digna. De igual forma en las regiones llaneras, habitadas principal aunque no únicamente por población mestiza, se comparten en distinta medida características similares relacionadas con los sistemas sincréticos de creencias religiosas. A pesar de esto la carga ritual de los eventos así como las creencias espirituales y mágicas están actualmente menos extendidas, y sin embargo los discursos “postmodernos” en torno a la práctica musical y festiva se han instaurado con gran fuerza. Esta situación todavía se acentúa más en las grandes ciudades ubicadas en el exterior de la Costa Sur.

Los motivos de celebración de los eventos, analizados en su distribución por regiones así como por tipos de población, sustentan las anteriores afirmaciones. La muestra que se ha trabajado es lo suficientemente amplia como para poder inferir de su análisis algunas tendencias. A pesar de que en la actualidad siguen celebrándose fandangos en contextos rituales –religiosos o de paso–, los superan con mucho los que se celebran tras una escenificación previa –festivales o conciertos. Los fandangos de carácter ritual se concentraron de una forma clara en las regiones serranas, tanto en cabeceras municipales como en comunidades de menor tamaño. Los que comprendieron una escenificación previa se localizaron en el resto de las regiones, tanto en las llaneras como la exterior a la Costa sur; sobre todo en cabeceras municipales y ciudades, en menor medida en comunidades.

Consideraciones finales

Por tanto en la actualidad destacan las caberas municipales como los tipos de población donde más se celebran fandangos de cualquier tipo, lo cual subraya el carácter de movimiento urbano, aunque sean entornos urbanos de reducido tamaño y en los que se convive con actividades rurales. Es una característica de los mismos su facilidad de acceso para visitantes y la presencia de delegaciones de las instituciones públicas y el consabido uso de sus recursos.

La celebración de festivales, asociados de una forma directa al discurso “postmoderno”, está presente en todas las regiones. Decididamente esto habla de la vigencia de este modelo de eventos y su ubicuidad. Aunque destacan los que inauguraron sus ediciones en la década de los años 90 del siglo XX, con posterioridad han seguido surgiendo en otras poblaciones hasta la actualidad. Si bien es cierto que su número es mayor en las regiones llaneras –Cuenca del Papaloapan e Istmo–, estas 2 son a su vez sensiblemente más extensas territorialmente. Los festivales están relacionados de una forma clara con las cabeceras municipales y con las fiestas patronales como contextos festivos. Sin embargo también destacan los que tienen lugar con motivo de la conmemoración del aniversario de un colectivo promotor de la cultura regional. Ambos casos hablan de la intención de dotar de ritualidad eventos que en principio no son clasificados como rituales.

Los escenarios, profesionales primero y en un nivel de aficionados después, funcionan como plataformas de difusión de modelos y determinadas tendencias –musicales, de indumentaria, de discursos. Los conciertos se identifican de una forma clara con los grandes entornos urbanos y por tanto con la región exterior a la Costa Sur. Es decir, es en las ciudades fuera de la macro región considerada como original de la fiesta donde efectivamente puede darse una completa profesionalización alrededor del ejercicio de la música, así como la grabación de discos o la enseñanza remunerada.

La concentración de fandangos y festivales en las cabeceras municipales, en comparación con las pequeñas comunidades en las que tiene una presencia residual, es una situación que ha sido enunciada por algunos promotores culturales desde hace aproximadamente 10 años cuando se ha reflexionado acerca de los límites de los alcances del movimiento de difusión y enseñanza alrededor del “son jarocho tradicional” y el fandango. El gran número de festivales que tienen lugar anualmente, y los fandangos que se celebran en estos, corroboran así mismo esta idea. En definitiva pone de manifiesto las profundas dificultades que supone la recuperación de antiguos contextos festivos y cómo finalmente “la revitalización” se consigue con la creación de nuevas actuaciones culturales. A pesar de que se han hecho grandes esfuerzos, los logros y las acciones van encaminadas a

la implementación de nuevas propuestas performativas que tienen como eje central la recreación de la práctica en una vertiente escénica.

El análisis performativo permite incluir los nuevos significados que se han asociado a la fiesta. Destaca entre ellos la capacidad de transformación que se le ha atribuido al ejercicio de la música y al fandango mismo, potencialidad catártica que adopta múltiples variantes ya que no se trata de una interpretación unívoca. En la celebración de su fiesta es donde finalmente se actúa este potencial de transformación en cualquiera de sus variables según los valores que se defiendan. Por un lado se materializa la relación con el concepto de autenticidad y la búsqueda de raíces culturales y de pertenencia a una comunidad, que adquiere una mayor intensidad en un contexto de modernidad líquida y en una segunda etapa de los estados-nación en los que éstos se justifican gracias al multiculturalismo. Pero además están presentes valores asociados a una cultura de resistencia ante un creciente colonialismo cultural, relacionados a su vez con la crisis de valores producida en la modernidad como consecuencia de la industrialización, la globalización y las prácticas alternativas al sistema económico capitalista. Es inevitable al analizar cualquier fenómeno actual en este contexto geográfico considerar la situación político-social que ha vivido México en las 2 últimas décadas derivada de la cual se ha subrayado la capacidad de la cultura popular como herramienta para afrontar cotidianamente dicho panorama caracterizado por la represión, la violencia del crimen organizado, el desempleo, la miseria y la migración.

El acercamiento a los procesos histórico-sociales, vividos por los moradores de la Costa Sur, en relación directa con las funciones sociales del son y el fandango en la primera mitad del siglo XX ha provocado algunas reflexiones. En primer lugar parece que en muchas poblaciones la celebración de fandangos y la práctica cotidiana de la música de jaranas no desapareció en los años 50 del siglo XX, sino al menos 2 décadas después. Por tanto en muchas localidades se abandonó la práctica de forma rápida y devastadora, llegando a desaparecer en pocos años. En las narraciones de los informantes se recogen descripciones de prácticas altamente ritualizadas en regiones no serranas, que actualmente se han perdido. Por tanto estos testimonios contribuyen a la idea de la actual pérdida de sentido ritual y espiritual en favor de lo lúdico y la función de esparcimiento, no solo en cuanto a poblaciones serranas o de pueblos originarios se refiere. La conceptualización del son –en general originalmente pero aplicada posteriormente al “son jarocho”– como música profana y mestiza (Reuter, 1981), se construye en oposición a la idea de “música indígena”.

El concepto de “música indígena” fue creado por la corriente cultural del indigenismo en el siglo XX. Dicho concepto distingue entre la música indígena y las otras músicas, e

Consideraciones finales

identifica la primera con la música ceremonial. Esto se ha llevado a un alto nivel de generalización y de síntesis, a pesar de que no puede existir una definición de música indígena porque de hecho no es un género musical. Esto es, ninguna definición de música indígena puede incorporar la diversidad y el contraste tan amplio que presentan las sociedades indígenas (Alonso Bolaños, 2008).

También se detectan profundas transformaciones en la lógica social –los sujetos celebrantes– manifiestas en la composición de actores y audiencias. Se vive una proyección novedosa hacia el centro del país y hacia la periferia, consiguiendo a través de un enorme y continuado esfuerzo el interés de los jóvenes, urbanitas, de clase media, universitarios, y de tendencias políticas alternativas a los sistemas dominantes. El número de músicos que participan actualmente en los fandangos oscila entre los 10 y los 40, en su mayoría hombres de entre 20 y 35 años. Los que superan esta cifra de intérpretes son excepcionales y por tanto estos datos contradicen la idea de la extensión de los llamados “fandangos masivos”, al menos en la acepción centrada en una gran cantidad de músicos participantes. Las instrumentistas femeninas en los fandangos destacan sobre todo en los que contaron con una escenificación previa y nunca en las zonas serranas. La situación más frecuente es que el número de músicos sea aproximadamente doble al de los bailadores. El cultivar todas las formas expresivas del fandango, quizás no de manera profunda, es interpretado como otra consecuencia de los modos de aprendizaje extendidos en las últimas décadas y el grado de profesionalización alcanzado. Éste implica la dedicación completa a la práctica y el dominio de los 3 códigos expresivos es demostrado sobre el escenario de los conciertos. De forma general los bailadores en los fandangos oscilan entre 11 y 30. Aunque se trata también de personas jóvenes, se dan en cita en la tarima grupos de edades dispares. Suele haber mayoría femenina, pero esta tendencia parece diluirse.

El número de personas contabilizadas como espectadores en los fandangos oscila entre 10 y 400 personas, sin destacar grupos de espectadores de un tamaño específico. Lo que caracteriza a las audiencias es justamente su variabilidad en cuanto al tamaño, independientemente de las variables territoriales de región o tipo de población. Cabría esperar que las audiencias de los fandangos celebrados tras Encuentros de Jaraneros, fueran las más grandes. Sin embargo es justo al contrario ya que habitualmente son muy reducidas. En este tipo de eventos el fandango comienza a horas avanzadas de la noche debido a interminables sesiones previas de grupos en el escenario, lo que hace que las familias desaparezcan repentinamente al término de la misma o antes. Este dato sirve para articular una reflexión en torno a la eficacia del modelo “Encuentro/fandango” para involucrar a los pobladores de la localidad en la celebración de la fiesta. Por tanto los fandangos con mayores audiencias, otra posible acepción de “fandango masivo”, no son los que tienen

lugar en las ciudades ni los que se celebran tras los festivales. Se trata de los fandangos que se celebraron por motivos rituales, y por tanto, en comunidades y cabeceras municipales de las zonas serranas, los que convocan a un mayor número de público. Este tipo de eventos son los que consiguen implicar a un mayor número de habitantes de una misma población. Es precisamente en las audiencias, entre los asistentes a la fiesta, donde se da de forma notoria la convivencia generacional y no tanto alrededor o sobre la tarima. Las audiencias de los fandangos celebrados por motivos rituales están formadas por personas de la localidad, en contraste con los precedidos por una presentación sobre un escenario, en los que el evento alcanza una convocatoria más diversa en cuanto a la procedencia. Es interesante notar, en torno a la reflexión de lo que se han llamado “fandangos masivos”, que no existe una relación directa entre el número de actores principales que participan en los fandangos –músicos, bailarines y cantadores– y el tamaño de las audiencias. Los datos recogidos expresan distintas proporciones sin una tendencia definida.

En los festivales normalmente participan diariamente entre 4 y 7 grupos de “son jarocho tradicional”, son excepcionales los que amplían este número. Los grupos están formados en su mayoría por personas jóvenes, de entre 18 y 35 años, aunque es habitual que junto a ellos se integren otras de más edad. Muestran así el trabajo de difusión y relativo a garantizar el relevo generacional. Igual que en los fandangos, destacan los músicos hombres en estas agrupaciones, siendo el papel de la mujer más frecuente el dedicado a la ejecución de la tarima como un instrumento más dentro del grupo. A pesar de que se ha pretendido reincorporar a la música la vertiente del baile en los festivales por medio de la tarima a disposición del público, no se consigue en muchos casos. Cuando de hecho existe el espacio y la animación entre el público, no zapatean las mismas personas que posteriormente bailarían en el fandango, en general hay más permisividad para personas con poca competencia. Es un lugar y un momento en el que el aprendizaje y la participación están más valorados que la competencia en el desarrollo dancístico.

La audiencia en los festivales está compuesta habitualmente por grupos de personas cuyo número oscila entre 100 y 300 individuos, aunque este número puede ser mayor en ocasiones. Se trata de familias que asisten juntas a presenciar las interpretaciones de los grupos musicales y por tanto existen grupos de todas las edades, con una presencia equilibrada entre hombres y mujeres. Aunque la composición de edad y género es muy similar entre el público de los fandangos y los festivales, en éstos últimos los espectadores son mayores en número y tienen una presencia todavía más destacada ya que estos eventos no se dan nunca sin audiencia. La procedencia de los espectadores de los festivales suele reducirse a la localidad y a las poblaciones cercanas, aunque hay algunas excepciones donde se supera esta convocatoria.

Consideraciones finales

Existen actualmente instrumentistas y cantadoras femeninas como integrantes de grupos que desarrollan una labor profesional más acuciada o, por el contrario, en agrupaciones musicales fruto del trabajo de un taller de enseñanza más o menos permanente. Los conciertos prescinden definitivamente del elemento del baile en las ejecuciones musicales, exceptuando la interpretación puntual dancística de los miembros del grupo. Las audiencias de los conciertos de grupos de “son jarocho tradicional” son también variables: el intervalo registrado oscila entre 65 y 800 espectadores. En general tienen lugar en espacios pequeños y medianos como centros culturales, museos con zonas destinados a este fin, teatros o incluso restaurantes o bares. El grupo mayoritario de casos lo forman audiencias de entre 100 y 300 asistentes; los segundos en importancia serían auditorios aún menores. Por tanto se trata de un circuito alternativo a los modelos culturales y musicales hegemónicos dirigidos desde las grandes industrias.

A pesar de que las características sociológicas de edad y género entre músicos y bailarines son bastante homogéneas, no lo son las trayectorias vitales ni los significados atribuidos a la práctica musical y coreográfica. Jóvenes y mayores aún se han familiarizado con la música de jaranas desde temprana edad y en relación con las principales festividades de su población, vinculada a su entorno familiar y doméstico no obstante de los talleres. En todas las regiones existen personas que vivieron procesos de deconstrucción de la idea de “son jarocho” en la versión de los ballets folclóricos en las escuelas o Casas de Cultura, previo al acercamiento al “son jarocho tradicional”, que significó el contacto con músicos mayores de su región o con grupos profesionales. En el caso de la región exterior a la Costa Sur, los primeros contactos y la formación tiene lugar en las ciudades de origen y si se mantiene a lo largo del tiempo, se realizan viajes en tiempos de las fiestas más populares de la Costa Sur.

El descubrimiento de la música de jaranas y el fandango habitualmente conduce o acompaña cambios vitales profundos. Por tanto no se concibe la música, el baile o la cantada en su exclusiva forma artística sino acompañados de significados extramusicales que adquieren variedad de posibilidades. Se incorporan y socializan gracias a la convivencia que implica la vertiente festiva del actual género musical. El desarrollo de la labor profesional es un objetivo deseable para la población joven. El son, como fuente de ingresos y valor comercial, es uno de los ámbitos que más han desarrollado los practicantes en las últimas 3 décadas. Existen modelos y figuras casi idolatradas que se crearon con la formación de los primeros grupos y los que les siguieron en la década de los 90 del siglo XX. Así mismo es frecuente el interés por desarrollar desde el ejercicio de la música, una actitud política en el entorno inmediato. Aunque a juicio de algunos actores esta función política se ha difuminado en favor de lo lúdico o del éxito profesional sobre los escenarios,

la percepción fruto de esta investigación es que estas orientaciones conviven en grado similar, a veces sin ser incompatibles unas con otras.

La eficacia ritual de los fandangos, la potencialidad catártica y los estados de trance están relacionados con la capacidad de expresión de sentimientos personales, que permiten la liberación de los mismos en un sentido de purificación. La capacidad de transformación identificada en el ejercicio de la música, el canto y el baile ve ampliada su cobertura y efecto ya que permite su instrumentalización en procesos a mediano o largo plazo. La *communitas*, en palabras de Turner, y la participación son valores de primer orden en la actualidad. Por tanto se crean nuevas sacralidades en torno a la vida comunitaria –la de los pueblos y rancherías– y en la idealización de las formas de vida campesina. Otra sacralidad se construye alrededor de los músicos viejos, a pesar de los fuertes conflictos intergeneracionales y la situación de miseria de la mayoría de intérpretes en su última fase vital. Las conductas competitivas, juzgadas como consecuencias del movimiento de revitalización y sus actuaciones culturales en los escenarios, contradicen los símbolos de comunitarismo e igualdad social. La gran mayoría de los músicos campesinos viven ajenos a la competencia por los recursos disponibles en la escena musical del “son jarocho tradicional”, precisamente porque su sustentabilidad está condicionada por otros factores y por actividades económicas de otros sectores. La situación de los mismos no deja de ser marginal y en muchas ocasiones continúan viviendo en situaciones de franca miseria, pero es inusual que la gran cantidad de jóvenes interesados en esta música realicen compromisos a medio plazo con ellos.

Es frecuente en la actualidad que las personas con un compromiso más profundo con la promoción y difusión de la cultura regional en general y en particular con la música de jaranas se constituyan en forma de colectivos. Sin embargo, estos a su vez están formados alrededor de estructuras familiares. El principal cambio en este sentido no es por tanto el modelo de asociación o relación de las personas, sino la conciencia y racionalización de los discursos de promoción y difusión, así como los significados atribuidos a los mismos y la especialización de asociaciones para mediar con las instancias públicas.

Las transformaciones en la cronología son especialmente patentes en los festivales y sus fandangos, así como en los fandangos celebrados en las ciudades. La adecuación de los mismos a los fines de semana, así como la celebración de seminarios intensivos en épocas vacacionales, muestran de forma explícita la adaptación al calendario productivo industrial. En contraste, los fandangos celebrados por motivos religiosos –velaciones de santos principalmente, pero también navideños– se suceden según el calendario litúrgico católico

Consideraciones finales

—especialmente a las vísperas— con vínculos con el antiguo calendario productivo agrícola y ganadero.

En la puesta en escena y en el uso de medios de producción simbólica se materializan fuertes transformaciones en la sintaxis o los lenguajes festivos —programas, sucesión y ordenación de festejos. A pesar de que gran parte de los Encuentros de Jaraneros —no todos— y sus fieles acompañantes en el modelo extendido, los fandangos que tienen lugar a su término, se realizan en el marco las fiestas patronales, en muchos casos se celebran como 2 fiestas paralelas y casi sin relación ni contacto. Suceden de forma simultánea muchos acontecimientos, cumpliendo el modelo clásico multidimensional festivo, y en ocasiones los jóvenes jaraneros que llegan al fandango no conocen la advocación de la Virgen o santo patrón que se conmemora, cuyos ritos se ofician en el templo —puede que muy cercano al lugar donde se celebra el fandango— pero a otras horas, por otra gente y sostenido por otro discurso.

El espacio en el que tienen lugar los fandangos es habitualmente al aire libre. Suele haber un número aproximado de 50 sillas, esto es así aunque la audiencia supere por mucho este número. La realización del fandango en un entorno natural y por la noche es relevante a la hora de recrear el conjunto de creencias asociados a los mismos. Los festivales a su vez también tienen lugar al aire libre, normalmente en plazas públicas, en calles cerradas al tráfico o espacios descubiertos en el interior de inmuebles públicos. El área está estructurada a partir de un escenario a la italiana de tamaño variable montado *ex profeso* con modestos equipos de sonido e iluminación. Al frente del mismo se distribuyen sillas de plástico agrupadas en filas que no suelen superar las 250 aproximadamente. En las proximidades se reparten los puestos ambulantes de comida y bebida, además de juegos mecánicos. Pero además es frecuente la existencia de un pequeño mercado o “tianguis” montado específicamente con motivo del festival, dedicado al expendio de artesanías y “productos del son” como instrumentos, ropa, discos o libros.

Las presentaciones escénicas de grupos profesionales también se articulan espacialmente a partir de un escenario y su auditorio. Debido a que el goce de la propuesta artística que presentan los músicos está concebido como el fin último de estas actuaciones, los medios de iluminación y sonido son más sofisticados y mejor considerados. Las propuestas escénicas elaboradas se dan en pocas ocasiones, y se restringen a los conciertos de los grupos de mayor proyección. A primera vista la ornamentación en los eventos puede parecer un elemento accesorio, sin embargo ciertamente expresa ritualidad y eso es percibido por los escenógrafos de conciertos que usan elementos decorativos de los fandangos para recrear sobre un escenario dicha ritualidad.

En los fandangos se tocan sobre todo una gran cantidad de jaranas acompañadas de un número menor de guitarras de son. En la actualidad es una característica la estandarización en la afinación de las jaranas siguiendo el patrón denominado “por cuatro” y la extensión del uso de los afinadores electrónicos. La estandarización sonora de estos instrumentos también está influenciada por los procesos constructivos de las mismas. A pesar de que en los últimos años ha habido una incorporación femenina palpable al ámbito instrumental siguen siendo en su mayoría jaraneras y escasas las requinteras o guitarreras. Actualmente existen varias iniciativas encaminadas a promover la recuperación del violín en los fandangos, instrumento que había casi desaparecido en los últimos años, mientras que la guitarra grande se ha extendido por todas las regiones. A pesar de que la tarima dedicada a la percusión y baile es un instrumento casi imprescindible hoy día, los actores no tienen el mismo conocimiento e interés en cuanto a sus técnicas constructivas, su material o la persona que la fabricó. La quijada de burro o de caballo y el pandero son instrumentos de percusión habituales hoy día, con menos presencia en las zonas serranas. Sin embargo el uso del güiro y el marimbol es menos frecuente y totalmente excepcionales otros “ajenos a la tradición” como el cajón peruano, maracas o tambores africanos, flauta travesera o armónica.

Las dotaciones instrumentales de los grupos que participan en los festivales no sufren grandes variaciones a los enunciados para los fandangos y se perciben algunas tendencias a este respecto. Son muy frecuentes los conjuntos formados por un requinto, una guitarra grande y varias jaranas de distintos tamaños, además de contar o no con instrumentos de percusión. Esta tendencia a agrupar las distintas variantes de la antigua guitarra barroca, en su versión melódica y armónico-rítmico y en sus distintas voces, ha sido considerado como una de las tendencias “modernizadoras” del “son jarocho tradicional” surgidas a partir del movimiento de revitalización. Participan en menor medida agrupaciones formadas exclusivamente por jaranas o guitarra de son y jaranas. Los músicos de estos grupos son locales, de edad superior a la media y sin desarrollo profesional. Es precisamente este tipo de conjuntos el que ha casi desaparecido de la escena de los festivales, a pesar de que en los inicios de los mismos se perseguía la puesta en valor de los “músicos tradicionales” de la región. En contra de lo que podría pensarse al tenor de las transformaciones que han sufrido el género y su fiesta en las últimas décadas, los grupos que incorporan instrumentos ajenos a los usados en la fiesta del fandango son muy escasos y en su mayoría proceden de la región Istmo, expresando ésta área un carácter más innovador que el resto. La dotación instrumental de los grupos profesionales que fueron registrados en concierto siguen el modelo mayoritario vigente en los festivales, es decir, guitarra de son, guitarra grande y jaranas además de algún instrumento de percusión.

Consideraciones finales

La compra y venta de prendas conforma uno de los mercados más importantes relacionados con este fenómeno, junto al de los instrumentos y otros accesorios. En lo que respecta a las mujeres, instrumentistas y bailadoras, existe una vestimenta identificada con las “fandangueras” en la actualidad de la que se hacen versiones más actualizadas. Son recreaciones de las formas de vestir de los habitantes de los llanos costeros del histórico Sotavento durante los siglos XIX y principios del XX, pero a su vez en los que se valora la manufactura artesanal y los saberes regionales. Entre los integrantes de los grupos musicales que participan en los festivales se reproduce la indumentaria “fandanguera”, además de que es frecuente el recurso de hacer coincidir la vestimenta en estilo y colores. La indumentaria de los músicos de los grupos de concierto es muy similar a los modelos más frecuentes observados en los festivales. Las plataformas escénicas profesionales, identificadas con el éxito social, un mayor desarrollo artístico individual y una mayor proyección, es desde donde se promueven modelos que luego pasarán a los festivales y a los fandangos.

Es un rasgo definitorio de los fandangos celebrados en honor a imágenes sagradas y en ritos de paso el que se ofrezcan alimentos de forma gratuita por parte de los anfitriones a todos los asistentes que lleguen a la fiesta, a su vez recompensa material a los músicos por su participación. En los fandangos que tienen lugar en otros contextos festivos –como los asociados a festivales, los conciertos-fandango o las clausuras de talleres– la comida y la bebida se venden a precios asequibles y es una forma de recuperar gastos. A pesar de esta significativa diferencia, tanto si la comida y bebida es vendida como si es regalada, se considera algo fundamental el que esté elaborada en forma de platillos y recetas regionales. Está relacionado con el ejercicio de la música popular y la gastronomía se valora como otro elemento cultural más “para rescatar” o “conocer”.

Aunque en los festivales no se regala a los asistentes la comida ni la bebida, se ofrecen alimentos como una expresión del respeto hacia los músicos que participan. En los conciertos, que siguen el modelo de los de la llamada “música culta” o académica pero con importantes variaciones, la comensalidad es uno de los aspectos que desaparece casi por completo. Sin embargo las presentaciones de “son jarocho tradicional” tienen lugar también en espacios urbanos como bares nocturnos o asociaciones culturales públicas o privadas. En estos casos la presentación escénica permite la comercialización de bebidas y en ocasiones también comida, que contribuye a la recaudación de recursos. En los fandangos celebrados en las ciudades, donde el uso del espacio público y abierto se rige por normas muy dispares a las de los pueblos o cabeceras municipales, en ocasiones se prohíbe el consumo de alcohol y cigarros. Esto afecta al tipo de personas a las que se convoca, a la sociabilidad

entre los individuos y al carácter espontáneo de la fiesta. En el mismo tenor están las limitaciones horarias del uso de los espacios y de las fiestas mismas.

Las transformaciones en los protocolos de los fandangos han sido una constante a lo largo de su historia. Como consecuencia del fenómeno de revitalización se observan modificaciones recientes como el contravenir la pauta de permitir que los músicos más viejos toquen al frente de la tarima. Al mismo tiempo que la figura del músico viejo se idealiza en los discursos, los músicos mayores son desplazados por la gran cantidad de jóvenes adeptos ahora a los fandangos –fruto del éxito entre los niños y jóvenes de las labores de enseñanza del Movimiento Jaranero. Como consecuencia de la profesionalización vivida alrededor del género en las últimas décadas, se describen situaciones en las que el respeto se profesa únicamente a los personajes reconocidos públicamente. El aumento general de la velocidad de ejecución de los sones es identificado como un rasgo característico de la manera de tocar de los más jóvenes virtuosos y relacionado con la retirada de los músicos mayores. El manejo sensible y consciente de la secuencia de los sones es una de las prácticas que se describe como casi perdida en la actualidad, vinculado a la popularidad de los sones más briosos y energéticos en detrimento de los más cadenciosos. Actualmente se interpretan las transgresiones de normas antiguas como consecuencias de la búsqueda de protagonismo individual y con la competitividad entre los músicos del fandango.

La puesta en escena de los festivales, que duran entre 3 y 5 horas normalmente, está articulada en torno a breves intervenciones de grupos de jaraneros que interpretan 3 sones de aproximadamente 5 minutos cada uno. Sin embargo es frecuente que su programa incluya actividades alternas. Se permite, no solo la conversación entre los asistentes, sino el consumo de alimentos y bebidas y por ello pueden considerarse eventos intermedios entre los conceptos ideales de fiesta y espectáculo. Esto a pesar de que musical y coreográficamente se observan normas de conducta diferentes a uno y a otro modelo.

Actualmente se interpretan en los fandangos un conjunto de 14 sones del repertorio antiguo –la Bamba, el Pájaro Cú, la Morena, el Siquisirí, el Buscapié y el Zapateado, Butaquito y Guacamaya; con menor frecuencia Colás, Cascabel, Ahualulco, Balajú, Toro Zacamandú y Pájaro Carpintero. Son los más populares actualmente, independientemente de la región o el tipo poblacional donde tengan lugar, suponen un 15% del repertorio completo. Se desconocen las razones que expliquen por qué se tocan actualmente en los fandangos un número tan reducido de sones, aunque quizás un factor influyente sea las características del repertorio transmitido por la gran cantidad de talleristas que existen hoy en día. Sin embargo sería muy apresurado afirmar que la reducción del repertorio se ha

Consideraciones finales

producido en los últimos años, ya que no existen datos exhaustivos acerca de la suma tocada durante los años 90 ni en décadas anteriores del siglo XX.

En las últimas 2 décadas se han compuesto una gran cantidad de sones, más de los que se escribieron durante la década de los años 50 y 60 del siglo XX, reflejo de la fuerte profesionalización del género musical y la necesidad creativa de los músicos. Sin embargo es poco frecuente que estas composiciones se incorporen al conjunto de los interpretados en los fandangos y por tanto que formen parte del repertorio que podría convertirse en tradicional. La duración de los sones varía mucho dentro de un mismo fandango, y también de un fandango a otro. No obstante lo más habitual hoy día es que duren entre 11 y 20 minutos, menos acostumbrado es que se extiendan hasta los 30 minutos y algo excepcional que superen la media hora. Las cotas más altas en las duraciones no están relacionadas con un número superior de bailadores, sino con las cifras más altas de músicos por un lado, y por otro con los contextos festivos rituales y los de conmemoración de aniversario de un colectivo promotor.

El repertorio que se interpreta en los festivales tiene características muy distintas e incluye sones del repertorio tradicional y otros de autoría conocida y reciente. A pesar de que existe la creencia generalizada de que en los festivales se interpretan un repertorio de sones muy reducido, este es sensiblemente superior a los sones que pueden escucharse en la actualidad en los fandangos. Sin embargo los más populares en los fandangos son repetidos continuamente en los escenarios de los festivales. A pesar de esto en los festivales se interpretan sones del repertorio tradicional que nunca o casi nunca son tocados en un fandango. Otra característica principal del repertorio de los festivales es el gran número de sones de nueva creación que pueden escucharse. La difusión de sones en desuso en los fandangos junto a la presentación de novedades creativas en forma de composiciones o versiones de sones tradicionales son funciones cumplidas por los foros de los festivales en la actualidad.

La duración de los sones en los festivales es muy homogénea, abarca desde los 3 minutos hasta los 13. A pesar de que el tiempo de ejecución de los sones es similar entre festivales y los conciertos, en los primeros se acentúa la reducción debido a la participación de un mayor número de agrupaciones. Los sones que alcanzan mayor duración sobre los escenarios de los festivales son también los más populares o los que más veces son ejecutados. En cuanto al repertorio musical de los conciertos se aplican las mismas circunstancias que se acaban de describir para los festivales: sones de nueva creación y propuestas creativas de “arreglos musicales” de sones tradicionales. A diferencia de los festivales, los conciertos significan la actuación de uno o dos grupos como máximo y por

tanto las intervenciones de cada agrupación alcanzan mayor duración. Esto implica un mayor número de piezas musicales, y no un aumento en la duración de las mismas, que sigue siendo aproximadamente de 5 minutos.

Actualmente no todos los músicos jóvenes saben cantar ni de hecho cantan en los fandangos, siempre hay menos cantadores que jaraneros en un fandango. De la misma forma que entre los músicos, entre las personas que practican la cantada hay más hombres que mujeres. No es algo frecuente actualmente pero si se reúnen alrededor de la tarima 2 o más versadores con la habilidad para improvisar pueden versar en contrapunteo o sobre un tema dado. Del mismo modo son pocas las ocasiones donde se puede presenciar a cantadores “versando en relación” o en los que un decimista declama décimas en los interludios. Además los sones que implican la improvisación o declamación de décimas sabidas están en desuso quizás porque hay pocas personas que puedan desarrollar estas secciones.

En los festivales abundan los versos “sabidos” o del repertorio tradicional, pocas veces compuestos por los propios ejecutantes y menos improvisados, las breves intervenciones no lo facilitan. Son frecuentes los errores en las contestaciones, repetir versos en el mismo son o que pregonen 2 cantadores al mismo tiempo. Rasgos que manifiestan la falta de una propuesta escénica definida y de ensayo previo, más cercano por otro lado a la dinámica de la fiesta. Sin embargo es muy frecuente la recitación de décimas sabidas entre un son y otro, declamadas tanto por los presentadores de los eventos como por músicos o por decimistas que acompañan a los grupos. En los conciertos la situación es similar a la de los festivales en cuanto a la recitación por un miembro del grupo de décimas o incluso otro tipo de composiciones. Sin embargo en cuanto a los versos cantados se caracterizan por una mayor originalidad, incorporando tanto lírica tradicional menos conocida y fruto de un trabajo de recopilación, como versos creados por los miembros del grupo.

Desde los años 90 del siglo XX aproximadamente surge la iniciativa de incorporar en los grupos de “son jarocho tradicional” a una bailadora solista. Actualmente se desarrollan propuestas innovadoras fusionando el zapateo tradicional con otros estilos de baile, como el flamenco o estilos árabes. Sin embargo lo habitual es ejecutar la tarima encargándose de la base de percusión del son y con mayor competencia intervenir con solos o marcar contratiempos. Los grupos recurren asiduamente al recurso de aislar participaciones solistas de cada instrumento. En los festivales se repiten recursos escénicos de los conciertos, ya que este funge de modelo de representación escénica, aunque simplificado. En ambas actuaciones culturales, el baile colectivo sobre tarima deja de cumplir su función percutiva instrumental ya que el zapateado deja de ser la percusión de la música. En los festivales se

Consideraciones finales

limita a proporcionar diversión a los asistentes y conseguir mayor participación de los mismos en la performance, sin que sea necesaria una gran competencia en el baile ya que no influye en el desarrollo de la música.

El estilo en el zapateado en los fandangos es bastante homogéneo entre todas las regiones. La variable que agrupa los estilos es en general en todas las regiones la edad y la generación. La población joven que practica este baile, la mayoría, –con claras excepciones– usa principalmente pasos básicos ya definidos para cada son. Esto a pesar de que estén ejecutados con coherencia rítmica, tanto redobles taconeados como mudanzas o coreografías especiales. Así mismo se identifica la complejidad en los zapateados modificados para alternar ambas piernas y el aumento de la velocidad como características de las nuevas formas de bailar esta música de cuerdas.

En cuanto a las variantes regionales musicales, la percepción a lo largo de la elaboración de este trabajo es que las antiguas variantes regionales se han difuminado por la gran movilidad de los músicos y de los colectivos de “fandangueros” en general, así como gracias a los nuevos medios de transmisión del conocimiento. El fuerte contacto entre las regiones y entre los músicos no hace sin embargo que se hayan perdido todas las particularidades. El desplazamiento de músicos y bailadores para participar en los fandangos y festivales, implica pequeños viajes de uno o varios días en los que se convive de forma intensa. El fomento de la sociabilidad es un valor del fandango destacado en repetidas ocasiones y es una característica elemental de las fiestas que continua con intensidad.

Estos contextos de sociabilidad implican a su vez expresiones de poder social. El ejercicio de autoridad musical en los fandangos está relacionado con la consecución de la eficacia ritual. De hecho la ausencia de personas con la suficiente autoridad y legitimidad para hacer discurrir el evento de una forma adecuada se interpreta como una de las carencias de los fandangos actuales. Ya no son frecuentes los enfrentamientos violentos de otras épocas pero se siguen produciendo conflictos interpersonales, amorosos o musicales, alrededor de la tarima. Como consecuencia de los procesos de profesionalización y escenificación vividos a raíz de la celebración de festivales y la formación de grupos profesionales se han formado otro tipo de roles y de relaciones de poder. La puesta en valor que se buscaba a la hora de dignificar a los músicos campesinos en los escenarios para que lograran reconocimiento público ha provocado que se creen personajes y jerarquías. Junto a las distintas acciones coordinadas encaminadas a la recuperación de la presencia de esta música y su fiesta, su revitalización y su difusión, surgieron élites alrededor de agrupaciones musicales.

Por otro lado existen premios oficiales otorgados por entidades estatales pero también por asociaciones civiles, destinados a figuras reconocidas de edad dentro del mundo del son y del fandango jarocho, sobre todo a nivel estatal aunque la mayoría de poca proyección. Es frecuente que este tipo de premios sean entregados o festejados en el marco de un festival. De hecho se ha convertido en una pauta frecuente que el propio escenario del festival se convierta en una plataforma de reconocimiento público, mediante la invención y entrega de pequeños premios, menciones honoríficas u homenajes. Han surgido las asociaciones o los colectivos de músicos promotores y dedicados a la enseñanza –asociaciones civiles, colectivos ciudadanos o núcleos familiares– formados alrededor de liderazgos definidos y mantenidos en el tiempo, la mayoría masculinos que rondan los 50 años. Se reproducen pautas frecuentes en la construcción de las relaciones de género vinculadas con los roles que desempeñan en la sociedad en general hombres y mujeres. Se viven así mismo conflictos, explícitos en pocas ocasiones, entre los líderes de edad madura y las nuevas generaciones de músicos, que buscan crear espacios alternativos de promoción y gestión donde puedan desarrollarse sus ideas o revisiones de los modelos propuestos hace 30 años.

Es en la financiación de los festivales donde las instituciones públicas participan más actualmente, aunque de una forma puntual en muchos casos. Los festivales son diversos en cuanto a sus programas, pero también en sus procesos organizativos así como en la participación de las autoridades municipales o estatales. A pesar de que se han vivido épocas anteriores calificadas como “doradas” en cuanto a la presencia y participación de los presupuestos públicos en materia de promoción a manifestaciones culturales populares, en que en los últimos 15 años las partidas presupuestarias disponibles se han reducido considerablemente.

Las valoraciones con respecto a la experiencia en el trabajo con las instituciones públicas son variadas, abundan las que destacan la complejidad en dicha colaboración y al mismo tiempo la necesidad de incluirlas en los trabajos de promoción y difusión. Si en el inicio de lo que después se conoció como Movimiento Jaranero la promoción de talleres fue algo habitual, inserto en programas de desarrollo cultural federales, en la actualidad el ejercicio de los talleres se hace casi en la totalidad gracias a iniciativas particulares. Las producciones de discos, de documentos bibliográficos y de materiales audiovisuales han contado de forma destacada con la participación de las instituciones públicas dedicadas a la promoción cultural.

III.

Hoy la música de jarana está presente en todo el Sotavento, no solo en los fandangos y el son jarocho, sino también en las danzas y reuniones sociales trascendentes. Los jaraneros tocan sones jarochos y hacen fandangos en las bodas, bautizos y 15 años; acompañan sepelios, y a veces, hacen fandangos en las velaciones de difuntos y de santos.

Pero los jaraneros o sus instrumentos de cuerdas también se incorporan a celebraciones eminentemente rituales, especialmente cuando acompañan danzas tradicionales: entre los mixes de Guichicovi, Oaxaca, se toca el son con jaranas y marimbol, pero no se canta; entre los popolucas de los municipios de Hueyapan de Ocampo, Acayucan y Soteapan, las danzas del Muerto y del Tigre se tocan con jarana, violín y bandolas y bandolinas; entre los mazatecos de Playa Vicente, Veracruz, y del distrito de Tuxtepec, Oaxaca, la danza del Toxo Ho o del Muerto se toca con jarana segunda y tercera y, a veces, incorpora el arpa indígena; entre los chinatecos de Ojitlán el son jarocho es esencialmente ritual y quienes zapatean en la tarima colocada en la iglesia son hombres vestidos como mujer, pues las mujeres están excluidas; las curas de chaneque y la danza diabólica de los popolucas de Oluta se acompañan también con jaraneros y las danzas de la Malinche en Sayula, Oluta, Jáltipan y Soteapan se acompañan con sones de jarana, requinto y mosquito, aunque en Pajapan y Oteapan incorporan además las bandolas y el arpa indígena; en los Tuxtlas y la Sierra de Santa Marta el violín es parte indispensable de la instrumentación sonora cuando acompañan celebraciones religiosas especialmente en los fandangos de las veladas de santos. De hecho los músicos de las danzas y sones indígenas establecen diferencias entre su música y el son jarocho, a pesar de que tocan sones jarochos e indígenas con los mismos instrumentos.

Delgado Calderón (2004:51-52)

Además de los fandangos asociados a rituales festivos comunitarios –de paso, religiosos, de intensificación comunitaria...– en la actualidad y en mayor medida tienen lugar nuevas actuaciones performativas, que superan el nivel de la comunidad, desterritorializándose y gestando nuevas colectividades a partir de las mismas. Pero el movimiento de revitalización se construyó también socialmente y como proceso identitario, supuso a su vez una selección, más o menos arbitraria o fundada. Menos conocidas y también menos practicadas actualmente son otras festividades, donde la música hecha con jaranas y otros instrumentos regionales tienen un papel central. En ellas los sones y el fandango acompañan rituales con una fuerte carga no solo simbólica sino espiritual y

religiosa, más allá del marco de fiestas patronales en las que se celebran muchos de los Encuentro de Jaraneros de la región y sus fandangos. Se trata de fiestas sustentadas en mayordomías, compradazgos o madrinazgos, que en muchos casos están relacionadas de forma directa con el fandango y los sones, pero también con otras expresiones de la cultura musical de la Costa Sur, como las Pascuas y las Justicias o los sones de Muerto. Es decir que la música de jaranas del Sur de Veracruz se extiende más allá de lo que se conoce actualmente como “son jarocho tradicional”. El son jarocho no es la única música en el estado de Veracruz –así mismo se toca marimba, bandas, danzón, son huasteco, música caribeña...–, ni tampoco la única del sur de Veracruz. Sin embargo no agota tampoco las prácticas de música de jaranas o de música de cuerdas en la región. El fenómeno de revitalización que se vive actualmente alrededor del “son jarocho tradicional” implica la expansión exponencial de una parte de la cultura musical de la región, mientras otra permanece marginal y prácticamente desconocida.

Las festividades de carácter religioso reseñadas donde la música hecha con jaranas y otros instrumentos tiene un papel central, cuestionan la idea de que la fiesta, y por extensión el son del sur de Veracruz, es por antonomasia de carácter “profano” o no devocional. Es cierto que el acceso a estos eventos es más complejo y no están incluidos en las rutas más frecuentes de los “fandangueros”, son poco conocidas y poco promovidas. Este conjunto de manifestaciones musicales y festivas no se consideran dentro del concepto de “son jarocho tradicional” y no necesariamente implican la realización de fandangos aunque se ejecuten sones. Algunos de estos sones tienen sus danzas particulares pero no de huapangos sino de danzas funerarias; otros son funerarios pero no bailables ni cantados; y otros son sones de velorios para imágenes sagradas que tampoco se cantan ni se bailan.

Por tanto el “son jarocho tradicional” es parte de una cultura musical de mayores dimensiones. La asunción de que el son es, además de mestizo por excelencia y no indígena por su origen, “música profana y festiva con la excepción de que en las regiones serranas del sur de Veracruz –Sierra de los Tuxtlas– se utiliza en ceremonias religiosas” (Huidobro Goya, 1995) se pone en tela de juicio ante los resultados del trabajo de campo de esta investigación. La ritualidad de los eventos sitios en regiones serranas y de mayor población originaria es un hecho sobresaliente de la muestra analizada. Sin embargo la aproximación a la que se llega en este trabajo es que precisamente lo que se ha vivido en las últimas décadas es una acentuación del carácter lúdico y profano de las fiestas que ha corroborado la idea de que es la “música indígena” la que goza del carácter ritual. Prácticas ya en total desuso como los fandangos de cadena, los fandangos de medalla, o los fandangos de la Rama en otras poblaciones distintas a Santiago Tuxtla apoyan esta idea acerca de que en regiones como la Cuenca del Papaloapan o el Istmo tenían lugar prácticas altamente

Consideraciones finales

ritualizadas que hoy se han perdido. Así mismo actualmente tienen lugar nuevas y revitalizadas prácticas rituales religiosas en las que son protagonistas sones y huapangos tanto en la Cuenca como en el Istmo.

Se ha afirmado que “en las zonas serranas del sur de Veracruz el son fue reinterpretado con un acento místico y cadencioso” (García Hernández, 2004: 4). En otras ocasiones se ha denominado a este conjunto de manifestaciones como “Variante indígena del son jarocho” (Delgado Calderón, 2005), aunque en este término se generaliza bajo una misma denominación a todos los sones de los pueblos originarios y por tanto es análogo al de música indígena. Se ha declarado su estado de invisibilidad, y han sido calificados como ignorados (Delgado Calderón, 2005) y olvidados (Palafox Méndez y Castro García, 2009) en su diversidad musical, sus afinaciones, sus usos rituales y comunitarios y sus instrumentos –bandolas, arpas indígenas, violines indígenas, marimbola.

Los indígenas también tocan son. Es difícil marcar una línea que divida al son indígena del son jarocho.

El Movimiento Jaranero ha trascendido las fronteras regionales y nacionales, ha llegado a los medios masivos de comunicación, está presente en las rancherías y en las grandes ciudades, en el espacio cibernético y en la mitología comunitaria. Pero aún falta mucho por hacer. Entre otras, dar voz a los indígenas en su propia música y en su propio idioma

Delgado Calderón (2005)

Independientemente de que la promoción del amplio espectro de prácticas de la música de cuerdas de la Costa Sur pueda ser interpretada como una labor pendiente para su desarrollo, son prácticas que no se expanden en la actualidad sino que más bien se encuentran en franca decadencia. Sin embargo aunque el universo festivo ritual no se expande, sigue existiendo de forma paralela al auge de nuevas prácticas performativas. Por ello es valioso nombrarlo, describirlo, visibilizarlo en su conjunto, como parte de una cultura viva, que vive precisamente por genera redes importantes para la vida de las personas que están inmersas en dicho tramado.

ANEXO: MÚSICA, VERSOS Y BAILE

Para estudiar con provecho los Sonetos de Veracruz, se necesita una legión de investigadores, maestros en las técnicas vocal, instrumental, danzaría y literaria.

Baqueiro Foster, 1952.

En el presente apéndice se exponen algunas de las características de la música, la literatura, los instrumentos sonoro-musicales y el baile que se dan lugar en los fandangos, los festivales y los conciertos alrededor del “son jarocho tradicional”. Para ello se han utilizado las contribuciones de otros autores, como es, entre otros, el pionero trabajo académico de Daniel Sheehy (1979); al respecto, es interesante destacar el intento del autor por caracterizar el estilo del son jarocho a partir de las propias conceptualizaciones de los músicos (categorías nativas), a las que ha añadido aspectos de gramática y sintaxis musical. Este trabajo es de gran interés por abordar cuestiones musicológicas ausentes en la mayoría de los escritos posteriores. A pesar de ello, es esencial considerar que los contextos de observación de la investigación de Sheehy se restringen a presentaciones comerciales del género y no festivas, y en particular de la región de la Cuenca del Papaloapan, lo cual hace necesario relativizar sus conclusiones en algunos sentidos.

Otra de las publicaciones de la que han sido extraídos fragmentos para elaborar este apéndice es la de Jerónimo Baqueiro Foster (1952). En ella, el autor destaca “el ritmo alucinante, las originales melodías en diálogo, acordes de un sistema armónico desconocido en el mundo occidental y venido de oriente a España y con estructuras que permiten las variaciones”. De los sones o fandangos veracruzanos que estudió desde 1934 hasta la aparición del artículo, fue tratado exclusivamente el aspecto musical. Su trabajo consistió en la transcripción musical realizada con ayudantes formados por él mismo, tomando en cuenta: ritmo, melodía, armonía y estructura de cada son; ritmo del zapateado de los bailadores; y coplas de cada son.

También ha sido utilizado parte del capítulo IV de la tesis de licenciatura de Huidobro Goya (1995) en la que dedica apartados a los instrumentos, “la versada”, el baile y el repertorio musical en el contexto de los fandangos. Otros estudios más recientes han aportado importantes aproximaciones al respecto de las características formales de los sones de la macro región Costa Sur. Así, García de León (2006:37) afirma de forma general que el sistema tonal, el rítmico y el acompañamiento son la base de originalidad de esta

tradición. Por su parte, el cancionero es fruto de antiguas combinaciones que en un momento dado dejan de recibir influencias y se fija a partir de la repetición de las preferencias colectivas. Los sones siguen una norma rítmica y tonal típica, aunque algunos escapan a ella. Y así hasta el trabajo de Figueroa Hernández (2007), en el que expone de forma divulgativa cuestiones básicas acerca de la música, el canto y el baile.

La estrategia de exposición es partir de lo general hasta llegar a las particularidades, haciendo uso de tablas en las que se presentan categorías, descripciones, comentarios, et cetera; por último, se vuelve al plano general necesario para esbozar los estilos del son jarocho.

PLANTEAMIENTOS GENERALES

Niveles en que se estructura el son jarocho (desde la perspectiva más general, como sistema musical)

Nivel	LITERARIO	MUSICAL	CINÉTICO* (del cuerpo de los bailarines)
Principales componentes	Temas Estrofas y otros recursos Funciones de los recursos Expresión memorizada / improvisada	Repertorio Melodías cantadas Melodías instrumentales Secuencias armónico-rítmicas Rasgos estructurales y estilísticos Instrumentos sonoro-musicales	Zapateos Tipos de parejas Número de parejas Baile imitativo / no imitativo

*) Por razones prácticas, en esta tesis, el nivel cinético es denominado “coreográfico”.

Componentes más prominentes del son jarocho, de acuerdo con las propias conceptualizaciones de los músicos (categorías nativas)

Conceptualización (categoría)	“El verso”		“La música”	
Tratamiento académico	Secciones cantadas		Secciones instrumentales	
	Copla Estrib	illo	Melodía	Acompañamiento
<p>Comentarios:</p> <p>En ambos componentes, “verso” y “música”, la participación del baile está sobreentendida.</p> <p>En la sección de la copla éstas se eligen de entre el número relativamente alto de estrofas que corresponde a cada son.</p> <p>En la sección del estribillo se presentan estrofas fijas.</p> <p>En algunos casos las estrofas de la copla y del estribillo son de distinto metro; ambas formas pueden tener añadidos o coletas. Según García de León (2006:46), los estribillos pueden realizarse de manera independiente a la copla, pueden ser en coro o pueden no existir. Algunos sones no tienen estribillos, y eventualmente sólo presentan añadidos.</p> <p>La repetición de partes de la estrofa, tanto en la copla como en el estribillo, es un rasgo estilístico proyectado en distintos patrones de repetición; estos patrones están en buena parte motivados por las estructuras musicales.</p> <p>A cada son le corresponde una o varias melodías, generalmente una para la copla y otra para el estribillo; cada melodía se desarrolla sobre un ciclo armónico-rítmico (el acompañamiento) inalterable.</p>				

Conexión general de los componentes del son jarocho

	“El verso” (sección cantada)	“La música” (sección instrumental)
CARACTERÍSTICAS POR NIVEL		
Nivel literario	Enunciación cantada de estrofas: coplas, estribillos, añadidos, etc.	(INACTIVO)
Nivel musical <i>Instrumentos melódicos</i>	Exposición del tema, variaciones sobre el tema, improvisación, en volumen bajo	Cualquiera de los recursos, en declarado volumen alto

Instrumentos armónico-rítmicos	Ejecución de los ciclos armónicos, en volumen bajo	Ejecución de los ciclos armónicos, en volumen alto
Instrumentos rítmicos	Ejecución de figuras rítmicas, en volumen bajo	Ejecución de las figuras, en volumen alto
Nivel coreográfico	Mudanzas y deslices suaves (movimientos imitativos, especialmente en los sones con nombre de animal)	Zapateado intenso (especialmente en los sones de pareja hombre-mujer)
<p>Comentarios:</p> <p>La melodía del canto, conformada por una o varias frases, no necesariamente coincide con la(s) melodía(s) ejecutada(s) instrumentalmente (García de León, 2006:38). Al respecto, Sheehy (1979:139-147) identifica dos tendencias: a) cercanía de la versión instrumental de la melodía a la correspondiente del canto de la(s) estrofa(s); esta tendencia es menos común, presente en los sones antiguos –rara vez tocados-, así como en los compuestos a partir de 1930, cuya estructura es más fija. Y b) distancia entre la melodía instrumental y el contorno o peculiaridades rítmicas de la melodía vocal. Sin embargo, ambas tendencias se superponen e interactúan. En ocasiones, la sección cantada es ejecutada con una progresión diferente a la usada en el resto del son, recurso llamado “descante”, presente en sones como El carpintero viejo o La Petenera (Figuroa, 2007), aunque también en El Aguanieve o La Morena.</p> <p>Cada sección cantada implica la ejecución del ciclo armónico-rítmico correspondiente una sola vez, dentro del cual se enuncia la o las estrofas correspondientes, considerando, obviamente, su sistema de repeticiones, estribillos, etc.; en cambio, en la sección instrumental, es común que el ciclo armónico-rítmico se ejecute varias veces, en tanto no estén listos los cantantes para realizar la siguiente estrofa.</p> <p>La sección cantada presenta variadas formas de enunciar las estrofas, estribillos, etc.; en las que se alterna la intervención de solistas con formas responsoriales y/o de antifona, principalmente; en este respecto, el jarocho es el tipo de son que cuenta con más opciones formales para cantar su literatura de entre todo el conjunto de los llamados “sones tradicionales de México”.</p> <p>Algunos sones se consideran (Vázquez, 1991:19) óptimos para demostrar el dominio de los instrumentos; entre ellos está El Ahualulco, El Balajú, El Cascabel y El Siquisirí.</p> <p>En un fandango, los bailarines siguen a los músicos en sus movimientos de baile y secciones del son; para los ballets folclóricos, los músicos, restringidos por una coreografía fija que limita su libertad para improvisar, son quienes siguen a los bailarines.</p>		

Secuencia lineal de los componentes del son jarocho en una ejecución

I. Ejecuciones en fandango (al centro de la ejecución, “n” corresponde a un número abierto de secciones instrumental-cantada que puede implicar más de 30 minutos de práctica ininterrumpida)

Sec. instrumental (1 ^a)	Sec. cantada (1 ^a)	Sec. instrumental (n)	Sec. cantada (n)	Sec. instrumental (final)	Sec. cantada (final)
--	-----------------------------------	--------------------------	---------------------	------------------------------	-------------------------

II. Ejecuciones en escenario o para grabación comercial (generalizando la realización de tres secciones cantadas)

Sec. instrumental (1 ^a)	Sec. cantada (1 ^a)	Sec. instrumental (2 ^a)	Sec. cantada (2 ^a)	Sec. instrumental (3 ^a o final)	Sec. cantada (3 ^a o final)
--	-----------------------------------	--	-----------------------------------	---	--

Comentarios:

La duración de los sones en los fandangos es muy variable, así como el número de secciones cantadas que se realizan. La extensión de los sones en el contexto festivo –ya sea rural o urbano- solo está delimitada por la capacidad de retención o improvisación de los ejecutantes, su ánimo y muchas veces su estado étílico. No existe ninguna norma en cuanto al número de secciones cantadas que deben realizarse (Huidobro, 1995:82).

Entre los músicos profesionales, tanto el número de secciones cantadas como la duración de la interpretación están estandarizados. En los sones con copla y estribillo, el número de secciones cantadas oscila entre dos y cuatro; para los sones que sólo tiene coplas, el número varía entre 4 o menos (Sheehy, 1979:123-127).

Características de los componentes en determinados puntos de la secuencia lineal de una ejecución

I. Al inicio de la ejecución

Sección instrumental (primera)	Sección cantada (primera)
“Entrada” del arpa, guitarra de son o violín, a la que se suman las jaranas y el zapateado	Coplas de apertura, con referencia explícita al nombre del son en cuestión o salutations

II. Al final de la ejecución

	Sección instrumental (final)	Sección cantada (final)
Ejecuciones en fandango	Participación de todos los instrumentos	Estrofas con sentido de despedida o conclusión, la interj ección de uno de los ejecutantes jerárquicamente im portante: “Una”, cerca del cierre del ciclo armónico-rítmico para anunciar la conclusión del son
Ejecuciones en escenario o para grabación comercial	Solos por parte de los instrum entos melódicos (arpa y/o requinto)	Las mismas estrofas; no hay señal acústica por el acuerdo previo sobre el program a y extensión de la pieza

SOBRE EL NIVEL LITERARIO

Temáticas de la literatura del son jarocho (de más a menos frecuentes)

<p style="text-align: center;">El amor</p>	<p style="text-align: center;">Miscelánea no amorosa:</p> <p>Presentaciones personales Actividades productivas de épocas pasadas, como el arreo del ganado o algunas técnicas de pesca (Vázquez ,1991:9) Temas religiosos Sentencias filosóficas populares (Huidobro 1995:82) Anécdotas Animales Culto a la naturaleza La muerte</p>
<p>Comentarios: El amor es el tema predominante, lo cual es particularmente cierto en las coplas; en los estribillos se recurre a un mayor número de temas o a muletillas.</p> <p>“La Morena” es uno de los sones privilegiados para las coplas de amor.</p>	<p>Comentarios: La metáfora con animales es recurrentemente empleada para expresar pasiones humanas; lo anterior ha motivado el título de muchos sones (Huidobro, 1995:82).</p>
<p>Observación general: A cada son corresponde una temática relativamente definida; no obstante, aun en ciertos sones de temas no amorosos, las coplas con este tópico pueden presentarse libremente, sin generar ningún tipo de tensión.</p> <p>En cada son, algunas de sus coplas son de apertura, otras de despedida o conclusión, mas la mayoría pueden insertarse libremente en cualquier momento durante la ejecución del son.</p> <p>Algunas de las coplas pueden ser cantadas en más de un son; los mismos añadidos pueden encontrarse en muchos sones.</p> <p>Los estribillos son particulares a cada son.</p>	

Los llamados “sones jarochos” de reciente composición tienen no sólo un número fijo de estrofas, sino que éstas son las mismas y son proferidas en un mismo orden inamovible en todas sus ejecuciones (Vázquez, 1991).

Tipos estróficos empleados

Octosilábicas				
Tipos:	Cuarteta	Quintilla	Sestina	Décima
Ejemplo:	Eres chiquitita y bonita así como eres te quiero pareces campanillita en manos de un buen platero	Revoleando mi bandera se me enredó en una torre que puñalada tan fiera mira la sangre que corre no pagues de esa manera	De las estrellas del cielo voy a hacerte un pabellón en cada esquina un lucero y en medio mi corazón pa' que veas que te quiero y no te juego traición	Si algún día oyeras decir que yo de pesar he muerto no lo dudes que sea cierto que ya no puedo vivir Entonces oirás decir murió el rey de los amores me van a enterrar, no llores que ya voy a descansar nunca dejes de regar sobre de mi tumba flores
Otros metros				
Tipo	Seguidilla	Retahíla hexasilábica	Cuarteta heptasilábica	Estribillos polimétricos
Ejemplo:	Preso estoy en la cárcel por tus querer no saldré de este sitio si no me quieres	Cogollo de lima rama de laurel cómo quieres china que te venga a ver si salgo de guardia voy para el cuartel mis calzones blancos los voy a vender porque ya no tengo ni para comer si solo de encima	Con esos ojos negros me miras y te vas te pido que te acerques y te retiras más	Ahora acabo de llegar del Ahualulco de bailar este jarabe de la sierra como dicen que lo cantan y lo bailan las mujeres bailadoras de mi tierra

		<p>son de cuero viejo que por donde quiera se me ve el pellejo si salgo a bailar hago mucho ruido que parezco río de esos muy crecidos</p>		
<p>Comentarios:</p> <p>Las cuartetos, quintillas y sextinas, de metro octosílabo, son el tipo estrófico predominante en las coplas.</p> <p>El uso del pentasílabo como metro único en el son jarocho no es frecuente, aunque tal es el caso del son de los Enanos. En la mayor parte de los sones que emplean el metro pentasílabo, éste aparece combinado con otros en un estribillo polimétrico (Camacho, 2006:43).</p> <p>Para los estribillos se suele emplear la cuarteta.</p> <p>La forma estrófica de la décima presente en el son jarocho es de tipo espinela, de diez versos octosílabos con rima preferentemente consonante en el patrón abbaacddc. De acuerdo con una misma estructura melódica, la décima puede expresarse en dos modalidades literarias, como una cuarteta glosada en décimas (lo que localmente se denomina “décimas de cuarteta obligada”), o como una tirada de un número indeterminado de décimas –aunque sensiblemente superior a seis–, sin guardar las estrofas ningún tipo de relación formal entre ellas.</p> <p>La décima es la forma estrófica de sólo unos cuantos sones, como “El Zapateado”, “El Buscapiés” y “El Fandanguito”; en este último son, se cantan coplas y las décimas se declaman durante una pausa musical y del baile, después del llamado “¡Bomba para las mujeres!” o “Bomba para los hombres”, según el caso.</p> <p>También se declaman décimas en otras dos formas literario-musicales, no coreográficas, “La Rama”, de la época navideña (Sheehy, 1979:132), y “Las Justicias”, propia del ritual de ciertos sacramentos de la iglesia católica, como los matrimonios; en ambas modalidades, la temática desarrollada en las décimas es religiosa.</p> <p>En otros casos, la décima no forma parte de la estructura musical del son, sino que es acompañada por un grupo que proporciona el fondo musical para un decimista que declama sus propias composiciones poéticas (Figuerola, 2007: 43). Esta práctica está relacionada sobre todo con los escenarios, aunque puede darse en un fandango si existe un decimista con la suficiente autoridad como para suspender el baile durante varios minutos. De acuerdo con las categorías nativas, “decimista” es quien hace décimas (mayoritariamente escritas); “decimero” es quien las declama; y “repentista” es quien hace las décimas en poco tiempo o las improvisa.</p>				

Tipos de añadidos y coletas

Tipos estróficos:	Interjección Línea		Dístico	Exclamaciones
Ejemplo:	¡Ea! (La Iguana) ¡Caramba! (El Canelo) ¡Coco! (El Coco)	<i>Búscaló aquí y búscaló allá</i> (El Conejo)	<i>A la grande tú, y a la chica yo</i> (El Siquisirí)	Bien de mi vida Cielito lindo (El Butaquito)
Comentarios: Existen numerosas exclamaciones derivadas de la tonadilla escénica: caramba, tiraná, m oreno, mamá, caray... Estas exclamaciones sirven para rellenar el espacio resultante en líneas de 5 y 7 sílabas de la seguidilla (Sheehy, 1979:31).				

Opciones para enunciar la sección de la copla cantada

Canto memorizado	Canto improvisado
<p>Comentario:</p> <p>Un alto número de las coplas que se cantan en el son jarocho corresponde a “versos sabidos”, es decir, estrofas transmitidas de generación en generación, aprendidas en los ensayos o durante el performance de los fandangos y, a fin de cuentas, memorizadas para ser enunciadas, de preferencia, en el son correspondiente. No obstante, existen márgenes para la improvisación, en especial en lo que concierne a las estrofas, en contraste con el comportamiento literario establecido de los estribillos, los que comprenden textos fijos (García de León, 2006:46).</p>	<p>Comentarios:</p> <p>La poesía oral improvisada propia de la “región jarocho” de Veracruz puede considerarse una de las principales de todo el país. Los tipos de estrofa en que se improvisa con más frecuencia son la cuarteta, la quintilla y la sextina; la improvisación en décimas es casi inexistente en el fandango jarocho (García de León, 2006:48).</p> <p>Para Sheehy (1979:131), la improvisación literaria depende de tres factores: las restricciones del son interpretado, la situación concreta de la interpretación y las habilidades de los músicos que estén tocando. Del conjunto de sones, los más adecuados para la improvisación literaria son, ordenados de mayor a menor grado</p>

	<p>de popularidad: El Siquisirí, La María Chuchena, El Ahualulco, El Balajú, El Cascabel, El Jarabe loco, La Guacamaya, El Pájaro cú, El Torito jarocho, El Pájaro carpintero y La Bam ba (excepto el último, todos los sones presentan sextillas).</p> <p>Durante el paseo de la Rama en época navideña se toca dando serenata de casa en casa por grupos de cantadores y músicos que piden aguinaldo en forma de dinero. A lo largo de la procesión uno o varios versadores pueden improvisar versos adecuados a la situación (Sheehy, 1979:131).</p>
--	---

Algunos ejemplos de la amplia gama de formas en que las estrofas son ejecutadas, tanto en las coplas como en los estribillos, recibiendo añadidos o coletas y siendo sometida a la estructura melódica, experimentando distintas repeticiones debidas también al estilo “dialogado” característico del son jarocho.

I. Son “El Conejo”

Forma literaria llana	Forma literaria musicalizada (se anuncia la ejecución solista de la coral; los versos repetidos se presentan con una o más sangrías con el objeto de ilustrar esquemáticamente los sistemas de repetición; los añadidos van después del verso correspondiente, en <i>cursiva</i>)
COPLA	
<p>Ya váyanse preparando, que el conejo va a salir; todos los que están bailando, que no lo dejen salir</p>	<p><u>Solo:</u> Ya váyanse preparando, ya váyanse preparando, que el conejo va a salir, <i>búscalo aquí y búscalo allá</i> que el conejo va a salir;</p>

	<p><u>Coro:</u> Ya váyanse preparando, ya váyanse preparando, que el conejo va a salir, <i>búscaló aquí y búscaló allá</i> que el conejo va a salir;</p> <p><u>Solo:</u> todos los que estén bailando, todos los que estén bailando, que no lo dejen salir, <i>búscaló aquí y búscaló allá</i> que no lo dejen salir.</p> <p><u>Coro:</u> todos los que estén bailando, todos los que estén bailando, que no lo dejen salir, <i>búscaló aquí y búscaló allá</i> que no lo dejen salir.</p>
ESTRIBILLO	
Como que te vas, te vas; como que te vienes, vienes; como que tu dulce brazo abrazadito me tiene	Como que te vas, te vas; como que te vienes, vienes; como que tu dulce brazo <i>búscaló aquí y búscaló allá</i> abrazadito me tiene

II. Son del Pájaro Cú

COPLA	
Que pajarito es aquél que canta en aquella lima anda y dile que no cante que mi corazón lastima	<u>Solo 1:</u> Qué pajarito es aquél que canta en aquella lima que canta en aquella lima qué pajarito es aquél

	<p><u>Solo 2:</u> qué pajarito es aquél que canta en aquella lima que canta en aquella lima qué pajarito es aquél</p> <p><u>Solo 1:</u> Anda y dile que no cante que mi corazón lastima qué pajarito es aquel que canta en aquella lima</p> <p><u>Solo 2:</u> Anda y dile que no cante que mi corazón lastima qué pajarito es aquel que canta en aquella lima</p>
ESTRIBILLO	
<p>Escríbeme seguido no me atormentes que la pluma es alivio de los ausentes</p>	<p><u>Solo 1:</u> Escríbeme seguido, <i>bien de mi vida</i>, no me atormentes que la pluma es alivio de los ausentes</p> <p><u>Solo 2:</u> Eres mi prenda querida como te lo dije ayer mi madre me dio la vida y por ti la voy a perder</p>

III. Son de la Bamba

COPLA	
<p>Por el mar de tu pelo navega un peine con las olitas que hace mi amor se duerme</p>	<p><u>Solo:</u> Por el mar de tu pelo por el mar de tu pelo navega un peine con las olitas que hace con las olitas que hace mi amor se duerme</p>
ESTRIBILLO	
<p>Ay arriba y arriba y arriba iré a los cerros más altos te llevaré</p>	<p><u>Solo:</u> Ay arriba y arriba ay arriba y arriba y arriba iré a los cerros más altos a los cerros más altos te llevaré te llevaré te llevaré</p>

IV. Son de la Morena

COPLA	
<p>Yo enamoré una morena que era todo mi querer se me sentaba en las piernas y me empezaba a morder todavía tengo señas si quieren, vengan a ver</p>	<p><u>Solo 1:</u> Yo enamoré una morena que era todo mi querer</p> <p><u>Solo 2:</u> Yo enamoré una morena que era todo mi querer</p>

	<p><u>Solo 1:</u> Se me sentaba en las piernas y me empezaba a morder</p> <p><u>Solo 2:</u> Se me sentaba en las piernas y me empezaba a morder</p> <p><u>Solo 1:</u> Todavía tengo señas si quieren, vengan a ver</p> <p><u>Solo 2:</u> Todavía tengo señas si quieren, vengan a ver</p>
ESTRIBILLO	
<p>Adiós mi morena adiós y otra vuelta más morena.</p> <p>Qué tendrá mi corazón que no quiere estar conmigo le pregunto que con quién y me dice que contigo que conmigo no está bien porque le falta tu abrigo</p>	<p><u>Dístico:</u> <u>Solo 1:</u> Adiós mi morena, adiós</p> <p><u>Solo 2:</u> Y vuelvo a decir morena</p> <p><u>Solo 1:</u> Y otra vuelta más morena</p> <p><u>Solo 2:</u> Otra vuelta más adiós</p> <p><u>Solo 1:</u> Que tendrá mi corazón que no quiere estar conmigo le pregunto que con quién</p>

	y me dice que contigo que conmigo no está bien que le falta tu abrigo
--	---

V. Son del Butaquito

COPLA	
<p>Que quieres que te traiga de mi Valencia una peineta de oro para tu trenza</p>	<p><u>Solo 1:</u> Que quieres que te traiga, <i>china del alma</i>, de mi Valencia una peineta de oro, <i>prenda del alma</i>, para tu trenza</p> <p style="text-align: center;">Que quieres que te traiga, <i>china del alma</i>, de mi Valencia una peineta de oro, <i>prenda del alma</i>, para tu trenza</p> <p><u>Solo 2: (opcional)</u> Ajá, ajá, ajá que risa me da en ver, en ver, en ver tu tirana falsedad</p>
ESTRIBILLO	
<p>Saca tu butaquito ve lo sacando que si tú tienes miedo yo estoy temblando</p>	<p><u>Solo 1:</u> Saca tu butaquito, <i>cielito lindo</i>, ve lo sacando que si tú tienes miedo, <i>cielo adorado</i>, yo estoy temblando</p>

	<p><u>Solo 2:</u> Jala tu butaquito, <i>cielito lindo</i>, siéntate aquí que te quiero ver, <i>cielo adorado</i>, junto de mí</p>
<p>Comentarios:</p> <p>El solista puede ser un integrante del grupo musical nuclear, un músico que se integra al fandango o, incluso, alguna persona que no esté tocando ningún instrumento (mas nunca una persona que está bailando); de un son a otro pero también en un mismo son, el solista puede ser una persona distinta en cada sección cantada.</p> <p>En cualquiera de las opciones dialogadas, siempre comienza el solista; y para finalizar, en algunos casos lo hace el solista, mientras que en otros lo hace el coro.</p> <p>Entre los grupos profesionales, el solista suele cantar la primera parte de la copla y el coro la segunda. En muchos sones sin estribillo se cantan dos o más coplas consecutivamente, sin sección musical intermedia, (Sheehy, 1979:124); algunos sones también pueden interpretarse de esta forma encadenando coplas en los fandangos.</p> <p>Según el dominio y ánimo de los cantadores en el fandango, se puede entablar un “duelo de versos”, también llamados “controversias” o “contrapunteo”, donde se manifiesta el ingenio, la picardía y la capacidad de improvisación, además de la resistencia física. (Huidobro, 1995:82).</p>	

SOBRE EL NIVEL MUSICAL

Repertorio de sones jarochos, con su caracterización musical, literaria y coreográfica generales.

Se enlistan alfabéticamente, por su nombre sin el artículo, los sones compartidos por la gran mayoría de los ejecutantes. A esta lista básica se agregaron tres subconjuntos: a) los correspondientes a la memoria de hace dos generaciones (marcados con asterisco*), registrados hacia mediados del siglo XX por Baqueiro Foster (1952); b) los registrados a fines del mismo siglo (marcados con doble asterisco**) por Vázquez (1991); y c) otros registrados por García de León (2006) (marcados con triple asterisco***). Los tres subconjuntos fueron caracterizados por García de León, aunque lamentablemente no se cuenta con mayor información de varios de ellos.

Nombre Modo	Ritmo	Temática	Literatura Coreografía	Observaciones	
Aguanieve Mayor	Ternario. “Atravesado”, “a contratiem - po” (Huidobro 1995:84)	Llovizna que alegra los corazones o rehabilita el ánimo perdido. Indistinta y lírica amorosa (García de León, 2006:45).	4ta o 5ta octo- sílabas tr ansfor- madas en 4ta. Sin estribillo.	De pareja. De coreo- grafía difícil (Huidobro, 1995:84) Aguirre Tinoco (1983:21) afirma que es de montón	La Agua nieve siempre precedía al Zapateado en los fandangos (Baqueiro Foster 1952); esta asociación se ha reducido a los escenarios. Sin embargo Aguirre Tinoco (1983:21) afirma que este son se tocaba siempre antes del Ahualulco, de temática relacionada con el agua
Aguardiente ***	Mayor	Costumbres, oficios y tipos sociales	De	pareja	
Ahualulco Mayor	Binario Ritmo de polka (García de León, 2006:296)	Arriería, hace referen- cia a lugares del occidente de México, de defensa y miliciano (García de León, 2006). Habilidades coreográficas de las	Coplas octo- sílabas y estr i- billo do de ca- sílabo.	De pareja.	También llamado “Guada- lajara” (Baqueiro Foster 1952). Se bailaba sobre una tarima colocada a flor de agua, lo que producía un determinado chasquido (Huidobro, 1995: 84). El

			mujeres.			término Ahualulco hace referencia a una región en el hoy estado de Tabasco. Así mismo se conoce con ese término la región de los volcanes de México y Puebla (Aguirre Tinoco, 1983: 23)
Arrieros* Mayor			Arrieros, defensa y milicianos	De	pareja	
Artilleros*	Mayor		Arrieros, defensa y milicianos	De	pareja	
Balajú Mayor		Ternario	Marinera y ribereña (García de León, 2006)	Coplas en 6ta; estribillo en 4ta; métrica octosílaba.	De montón	La palabra balajú se refiere a un tipo de embarcación; en el Golfo de México, los pescadores llaman así a un pez. Se ha propuesto una relación entre este son y el romance “Mambrú” (Aguirre Tinoco, 1983:65).
Bamba Mayor		Binario. Ejemplo de las seguidillas que en México cambiaron de ritmo ternario a binario.	Marinera y ribereña (García de León, 2006)	Seguidillas, tanto en la copla como en el estribillo.	De pareja	Su origen histórico está en discusión, ya que pueden encontrarse bailes y coplas con su nombre desde el siglo XVII; se le asocia con personajes y acontecimientos históricos, como el pirata holandés Lorencillo, quien atacó Veracruz en 1683 (Ruiz Maza, 1964), o José M ^a Morelos, quien lo bailó en el Coliseo de México en 1790. Así mismo se relaciona

						<p>con las canciones de columpio (Baqueiro Foster, 1952).</p> <p>Se convirtió en himno de los veracruzanos a partir de su uso en la campaña presidencial de Miguel Alemán (1946-1952).</p> <p>Tradicionalmente los bailarines hacían con los pies un moño con un listón en el suelo, costumbre que desapareció de los fandangos pero fue recuperada por los ballets folclóricos.</p>
Bajuquito***	Mayor		La planta que da nombre al son	De	montón	
Borracho**	Mayor		Costumbres, oficios y tipos sociales	De	pareja. Imitativo: los bailarines simulan estar en estado de ebriedad.	De estructura parecida a La Tarasca, acelerando el tempo en el estribillo (Vázquez, 1991). Muy solicitado en los Tuxtlas (Huidobro, 1995: 85).
Borrego*	Mayor		El animal que da nombre al son		De montón	También conocido como El Borreguito
Buscapié	Mayor	Ternario. “Atravesado” (Huidobro 1995:84)	De temática indistinta y para la lírica amorosa (García de León, 2006)	4ta octosílabas, ocasionalmente décimas. Sin estribillo, ni diálogos.	De pareja	Temas de problemas y retos porque es el son que le gusta al “sin iestro” y por ello se cantan versos a lo divino para espantarlo (Figueroa, 2007:51); se asocian a este son historias fantásticas y

						esotéricas.
Bruja	menor	Ternario	Costumbres, oficios y tipos sociales (García de León, 2006)	Coplas octosílabas en 4ta, 5ta o 6ta. Estribillo en 4ta hexasílabas.	De montón. Se baila con un vaso de agua en la cabeza (Figueroa, 2007:52).	Originario de la tradición zapoteca istmeña (La Zandunga o La Llorona), incorporado a la tradición jarocho en los años 50 del siglo XX (Figueroa, 2007:52).
Butaquito	Mayor	Ternario	Costumbres, oficios y tipos sociales (García de León, 2006)	Seguidilla simple o compuesta en la primera parte. Estribillo en seguidilla simple y una 4ta. con estructura 5-8-8-8.	De montón. Se baila entrelazando los brazos de la pareja de bailadoras formando un butaquito o agarrándose de la cintura. De parejas (Aguirre Tinoco, 1983:38)	También llamado Cielito Lindo. Fue la pieza preferida del General Santa Ana en la primera mitad del siglo XIX, y ya divulgado por el Coliseo de México en las mismas fechas (Aguirre Tinoco, 1981:39)
Café molido*	Mayor		El grano que da nombre al son	De	montón	
Calabacita ***	Mayor		La verdura que da nombre al son	De	montón	
Camotal*	menor		El alimento que da nombre al son	De	montón	
Candela ***	“menoreado”	Marinero	o Ribereño		De montón	
Canelo	Mayor		Costumbres, oficios y	Métrica hexa-	Varias pare-	También llamado “El

			tipos sociales (García de León, 2006)	sílaba, tan to en las cop las como en el estr ibillo, regularmente una 6ta.	jas (García de León, 2006:44)	Caramba” o “Los Monos”. El estribillo es un diálogo entre el jarocho as iduo tomador y su a migo y confidente: un perro. Las confidencias giran en torno a las ind icaciones m aternas que le prohíben beber tóxicos (Figuroa, 2007:53). El son fue escrito para un hombre apodado “Canelo” y debido a que algunos versos hacen alusión a un “ mono”, mote aplicado a los soldados franceses, fue escrito en la época de la invasión francesa Vázquez (1991). En 1830 aparecieron en Veracruz, según señala Mendoza, unas tonadillas procedentes de Cádiz de las que se tom ó la term inación “¡Caramba!” (Aguirre Tinoco, 1983:93)
Capotín	Mayor		Costumbres, oficios y tipos sociales	De	pareja	
Caracol*	Mayor		El anim al que da nombre al son	De	montón	
Cartucho* Mayor			Arrieros, defensa y milicianos		De pareja	También llam ado El Arrojado
Carretera***			Arrieros, defensa y milicianos			

Cascabel “m	eno- reado”, mezcla de modos Mayor y menor	Ternario. “Atravesado”.	Marineros y ribereños.	Coplas en 4ta, 5ta o 6ta; estribillo en 4ta; métrica octosílaba.	De montón	Único son “atravesado” de los sones “de m ontón” (Huidobro, 1995:95). Suele tocarse en los fandangos ya entrada la madrugada. Este son fue elegido para representar a México en las grabaciones de la nave espacial Voyager (NASA) (Vázquez, 1991).
Cataza**						
Cielito lindo; VER Butaquito						
Coco* m	enor	Ternario	Marinero o ribereño El animal que da nombre al son.	Coplas. Estribillo contestado	De montón	El coco es una especie de garza que se alimenta en los lomos del ganado (Vázquez, 1991).
Colás Mayor		Binario	Arrieros, defensa y milicianos (García de León, 2006).	Coplas en 4ta hexasílabas. Estribillo con estructura irregular 5 –7–7–8.	Un hombre y cuatro mujeres	También llamado “Ni colás” o “La Marcelina”. Nicolás es representativo de algún sector de la población campirana y árbitro de la voluntad de dos mujeres que lo consienten, ellas a su vez son ambas esposas de otro personaje, don Simón, doble adúltero y doble burlado (Aguirre Tinoco, 1975:45). Hay excepciones en la coreografía.
Conejito*	Mayor		El animal que da nombre al son		De montón	También El Conejo. Se toca poco (Vázquez, 1991).

Cuadrito***	Mayor		Costumbres, oficios y tipos sociales	Varias	parejas	
Cuervo*	Mayor		El animal que da nombre al son	De	montón	
Culebra***	Mayor		El animal que da nombre al son	De	montón	
Cupido	menor	Ternario	Lírica amorosa	Coplas en 4ta o 6ta octosílabas. Estribillo de cuartetas irregulares.	De montón	El estribillo es de temática similar a los del Pájaro Cú, Los Enanitos, La Petenera o Los Huerfanitos (Aguirre Tinoco, 1975:24).
Curripamplí***	Mayor		Costumbres, oficios y tipos sociales		De montón	Aguirre Tinoco (1983:78) lo emparenta con los jarabes de finales del siglo XVIII.
Curripití***	Mayor		Animales y frutas		De montón	
Chiles verdes*	“menoreado”		El alimento que da nombre al son	De	montón	
Chuchurumaca***	Mayor		Costumbres, oficios y tipos sociales	De	montón	
Chuí***	Mayor		Animales y frutas		De montón	
Chumba que chumba***	Mayor		Costumbres, oficios y tipos sociales	De	montón	
Dulce caña*	menor		El alimento que da nombre al son	De	montón	
Durazno***	Mayor		La fruta que da nombre al son	De	montón	
Enanos	Mayor	Ternario	Costumbres, oficios y tipos sociales (García de León, 2006).	Coplas 4ta pentasílabas. Estribillo en terceto irregular: 7-5-5.	De pareja. Imitativo: la pareja se agacha, sin dejar de bailar,	Común para enseñar a bailar a los niños (Figueroa, 2007:58). Quizá asociado con los “chaneques”, personajes mitológicos.

					simulando tener corta estatura.	Muy apreciado en los Tuxtlas (Huidobro, 1995: 85).
Fandanguito menor		Ternario	Marinero y ribereño (García de León, 2006).	Coplas octosílabas, de la 4ta a la décima. Estribillo irregular.	Varias parejas	El único son que se interrumpe, incluido el baile, para la declamación de estrofas, predominante décimas; las tanto para las mujeres, como para los hombres. “El Fandanguillo de Veracruz -como el de Tabasco- se interrumpía al grito de “¡Bomba!” para que el bailarín dedicara una décima a su pareja...” este son es un auténtico fandango y uno de los más antiguos, lo que se refleja en el nombre del son así como en su estructura (Baquero Foster, 1952).
Gallito*	Mayor		El animal que da nombre al son	De	montón	
Gavilancito*	Mayor		El animal que da nombre al son.		De montón	Se ejecuta poco (Vázquez, 1991).
Guacamaya	Mayor		El animal que da nombre al son. También de lírica amorosa, relacionada con la juventud de las muchachas, la libertad y	Coplas octosílabas en 4ta, 5ta o 6ta. Estribillo en 4ta irregular: 6-6-8-8.	De montón. Imitativo: las mujeres, en el estribillo, “aletean” con los brazos.	Recientemente se ha resignificado con posturas ecologistas.

			la naturaleza.			
Guanábana ***	menor		La fruta que da nombre al son		De montón	García de León encontró algunos de sus versos en documentos de archivo. Tras musicalizarlo, fue popularizado por el grupo Zacamandú (Pérez Montfort, 2004).
Guapo*	Mayor		Costumbres, oficios y tipos sociales	De	parejas	
Habanera**			Cantares de madrugada y velorios			También llamado La María Justa
Harinerito ***	Mayor		Costumbres, oficios y tipos sociales		De montón	Aguirre Tinoco (1983:98) recoge estribillos
Huerfanito*	Mayor		Cantares de madrugada y velorios	De	pareja (Aguirre Tinoco, 1983:34)	
Iguana	Mayor	Ternario	El animal que da nombre al son.	Coplas en 4ta octosílabas. Estribillo que con 4ta de versos pentasílabos y hexasílabos termina en una serie de versos de dos en dos con la rima fija en “ea”.	De parejas	En algunos lugares el bailarín realiza la mímica de los movimientos de la iguana tirándose al suelo y con el impulso de su brazo se mueve al compás de la música (Figuroa; 2007:61-63); Pérez Montfort (2000c:120) menciona lo reciente de esta coreografía, fruto del contacto con bailarines tixtlecos de Guerrero.
Indita*	Mayor		Costumbres, oficios y		De montón	También llamado La

			tipos sociales			Herlinda (García de León, 2006:43). En los Tuxtlas se cantaba en náhuatl y era propio de las bodas para aconsejar a las novias (Palafox y Castro, 2009).
Jarabe	Mayor	Ternario	Indistinta y para la lírica amorosa (García de León, 2006)	Coplas en 4ta, 5ta o 6ta. Estribillo en 4ta.	Varias parejas	También llamado “Jarabe loco” o “Jarabe abajeño”. Baqueiro Foster (1952) afirmó que el Jarabe y el Fandanguito tienen la misma estructura. Este son forma parte de los que se tocan antes de los “de carretilla”; y la mayoría de arpistas se inician tocándolo (Vázquez, 1991).
Jerez**	Mayor		Costumbres, oficios y tipos sociales		De montón	También conocido como El Celoso
Jota*	Mayor		Costumbres, oficios y tipos sociales	Varias	parejas	
Juiles**	menor		Marinero o Ribereño		De montón	
Lelito*	Mayor		Costumbres, oficios y tipos sociales	De	montón	
Llorona* “menoreado”			Cantares de madrugada y velorio			También llamado La Lloroncita. También se toca en tono menor y caído en el olvido quizás por no tener la alegría y el vigor de los otros sonos (Vázquez, 1991).
Manola***	Mayor		Costumbres, oficios y		De montón	

			tipos sociales			
Manta**	Mayor		Costumbres, oficios y tipos sociales		De montón	Hace alusión a la tela que se fue muy popular al inicio de la industria textil y no existían las fibras sintéticas. Se ejecuta poco.
María Chuchena*	Mayor		Costumbres, oficios y tipos sociales		De montón	Vigente incluso con versiones en grupos de mariachis. Este y otros sones son registrados siendo de dominio público (Vázquez, 1991).
Morena “menoreado”	menoreado”	Ternario	Indistinta y para la lírica amorosa (García de León, 2006). Exaltación a la mujer y expresión de sentimientos eróticos.	Coplas octosílabas en 4ta, 5ta o 6ta. Estribillo en 4ta más 6ta.	De montón	El estribillo es una décima escindida (Meléndez, 2004). Las bailadoras reciben coplas de insinuación de quien las pretende y tradicionalmente se llega al contrapunteo y de ahí a la riña (Aguirre Tinoco, 1975:43).
Mulita***			Arrieros, defensa y milicianos			
Negritos*	Mayor		Costumbres, oficios y tipos sociales	De	cinco parejas	Reminiscencias de congas y habaneras (Aguirre Tinoco, 1983:99)
Níquel***	Mayor		Costumbres, oficios y tipos sociales		De montón	También llamado El Presidente
Olas del mar	“menoreado”		Cantares de madrugada y velorio	De	montón	
Pájaro carpintero	Mayor Ternario,	“atravesado” o	El animal que da nombre al son.	Coplas octosílabas,	De montón	Todas sus secciones cantadas son ejecutadas por una sola

		“cruzado”. m		ayormente 6ta, en menor grado 5ta. Sin estribillo.		voz, sin ningún tipo de diálogo. De difícil interpretación, tanto cantada como ins- trumental. El pájaro carpintero es una figura mítica en la cos- movisión de la región, relacionado con el amor.
Pájaro Cú	Mayor	Ternario	El animal que da nombre al son, aunque la mayoría de las estrofas son de tema amoroso.	Coplas en 6ta y estribillo en 4ta, de metro octosílabo. Además, una serie de coplas en seguidilla simple.	De montón	Los cantadores expe- rimentados hilan las tres subsecciones del canto em- ocionalmente (Meléndez, 2004).
Palomo*	Mayor		El animal que da nombre al son	De	pareja Imitativo: los bailadores realizan el cortejo de los pa- lomos.	También llamado La Palomita. En Tierra Blanca es te son se acostumbra en las bodas cuando los novios se visten de jaro chos; lo bailan a la salida de la iglesia (Vázquez, 1991).
Panaderos	Mayor	Ternario	Costumbres, oficios y tipos sociales (García de León, 2006).	Coplas en 4ta irregular.	De pareja	Es un son particular porque su objetivo es hacer bailar a los contemplativos. Se invita a un hombre o a una mujer a bailar en la tarima; se canta una copla para que el aludido baile solo un fragmento de

						un son. Los cantadores o los espectadores tienen oportunidad de improvisar coplas chuscas o sarcásticas a propósito de la inexperiencia del bailarín, lo cual genera un ambiente de humor y jovialidad. Este son ha caído en desuso.
Perro**						
Pescadito*	Mayor		El animal que da nombre al son	De	montón	
Petenera “menoreado”		Ternario	Cantares de m adrugada y velorio (García de León, 2006). También de quejas amorosas. De sirenas y de la métrica petenera.	Coplas en 4ta, 5ta o 6ta; estribillo en 4ta o 6ta, métrica octosílaba.	De montón	Por mucho tiempo se dijo que la Petenera es derivada de las seguidillas gaditanas con origen en Paterna, Cádiz (Aguirre Tinoco, 1983:26). Sin embargo recientemente se han estudiado y argumentado otros orígenes, con distintas versiones regionales (Reyes y Hernández, 2012).
Pinole*	Mayor		El alimento que da nombre al son	De	montón	
Piojo*	Mayor		El animal que da nombre al son		De parejas	También llamado La María Cirila.
Poblanas***	menor		Cantares de m adrugada y velorio	De	montón	
Pollito*	menor		El animal que da nombre al son		De montón	Se ejecuta poco (Vázquez, 1991).
Queretache*	Mayor		Costumbres, oficios y		De montón	También llamado La Vieja

			tipos sociales			
Risa*	Mayor		Costumbres, oficios y tipos sociales		De montón	Muy pocos músicos lo conocen actualmente. El estribillo es una risa prolongada y el oyente al contagiarse de la misma participa en la interpretación (Vázquez, 1991).
Sapo***	Mayor		El animal que da nombre al son	De	montón	
Sarna*	Mayor		Costumbres, oficios y tipos sociales	De	montón. Imitativo: los bailarines se rascan al compás de la música.	Alude a la comezón causada por el ácaro de la sarna o el arador; estar contagiado de sarna era un estigma por ser una enfermedad propia de los perros (Vázquez, 1991). Son muy antiguo y cada vez menos ejecutado (Huidobro, 1995: 85).
Severiana*	Mayor		Costumbres, oficios y tipos sociales	De	montón	
Siquisirí	Mayor	Ternario	Indistinta y para la lírica amorosa (García de León, 2006).	Coplas octosílabas en 4ta, 5ta o 6ta.	De montón	También llamado “Curripití”, “Pirripití”, “Siquisirique” o “El Peludo” (Baqueiro Foster, 1952). Tradicionalmente con este son inician los fandangos y por tanto destacan las coplas de bienvenida e invitación a bailar (Figueroa, 2007:68-69). Es también un canto ritual, invocatorio de la

						protección divina y de gratitudes, que en numerosas ocasiones se convierte en un canto a lo divino (Aguilera, 2013:99).
Solterito***	Mayor		Costumbres, oficios y tipos sociales	De	montón	
Sombrerito	Mayor		Costumbres, oficios y tipos sociales		Varias parejas	También llamado Mi Sombrero
Tarasca	Mayor	Ternario	El animal que da nombre al son. Las estrofas establecen con doble sentido el paralelismo entre la ansiedad amorosa y un velado ardor erótico.	Coplas octosílabas en 4ta, 5ta o 6ta. Estríbillo.	De montón	La tarasca es el cerdo de monte o cochina sabanera cimarrona de apetito insaciable. El son también es llamado “María Terolero lé” o “El Chocolate”. Tiene ligas afrocubanas por su corte de guaracha o danza habanera, de moda en la costa veracruzana hacia 1872 (Aguirre Tinoco, 1983:96).
Toro Zacamandú	Mayor	Ternario	Vaquería; trabajo con el ganado y peripecias para domar a la bestia, incluyendo encantos y hechizos.	Coplas octosílabas en 4ta, 5ta o 6ta. Estríbillo en hexasílabos u octosílabos en estrofas irregulares.	De pareja. Imitativo: el hombre embiste y la mujer torea.	También llamado “Toro abajeño”. La mímica de la embestida tiene alusiones al juego amoroso (Figuroa 2007:72-73). Su antigüedad la testimonia su aparición en archivos inquisitoriales (1803) donde se relaciona en su origen con el tango (Aguirre Tinoco, 1983:71)

Torito o Torito jarocho*	Mayor		Vaquería		De montón De pareja (Aguirre Tinoco, 1983:70)	Tanto este son como el anterior, están relacionados con las labores de traslado del ganado vacuno desde las tierras bajas inundables (Aguirre Tinoco, 1983:71) Según Meléndez (2004) es autoría de Víctor Huesca.
Totolito*	Mayor		El animal que da nombre al son.		De montón	También llamado El Coconito. En la región de Sotavento los guajolotes también son conocidos como cóconos o totoles. Lorenzo Barcelata lo registró a su nombre (Vázquez, 1991).
Trompito*	Mayor		Costumbres, oficios y tipos sociales	De	montón. Imitativo: los bailadores giran como este juguete.	También considerado para niños. En los Tuxtlas ejecutado en las pompas fúnebres de un infante (Huidobro, 1995: 85).
Tusa*	Mayor		El animal que da nombre al son.		De montón	Se ejecuta poco (Vázquez, 1991).
Valedor**	Mayor		Arrieros, defensa y milicianos	De	pareja	
Zapateado	Mayor	Ternario	Indistinta y para la lírica amorosa (García de León, 2006)	Décimas. Sin estribillo.	De pareja.	Baqueiro Foster (1952) afirma que es descendiente de la seguidilla gitana que llegó a Veracruz desde Cuba. Todas sus secciones cantadas son ejecutadas por una sola voz, sin ningún tipo de diálogo.

Subconjunto del repertorio conocido como “Sones de carretilla” (para ser ejecutados en determinado momento de un fandango)

<p>Sones: La Bruja El Cascabel El Cupido El Coco El Fandanguito La Lloroncita La Morena La Petenera El Perro Los Pollitos</p>	<p>Características: Tocados una vez que pasaba la media noche.</p> <p>Sones en modo menor (momento de modificar la afinación de los instrumentos).</p> <p>Participación de hombres y mujeres.</p> <p>Realización de figuras coreográficas sencillas (como “la cadena” del Jarabe Loco).</p>
<p>Comentarios:</p> <p>Se dice que una vez desarrollado el fandango, por la noche y ya por la mañana, se tocaba “La Carretilla”: una serie de sones para bailar, a petición popular, normalmente continuos, que duraba al menos media hora. Mientras los músicos tocaban, los bailarines se turnaban para bailar en la tarima, siendo esta, para músicos y bailarines, la parte más demandante del fandango. Esta era la única ocasión para interpretar varios sones con pantomima o coreografía determinada –no improvisada (Sheehy 1979:151).</p> <p>Según Aguirre Tinoco (1983:79-80) en el fandango había seis sones grandes (por orden de ejecución: El Jarabe, El Carpintero, El Balajú, El Siri Quisi, El Fandanguito, La Lloroncita, La Morena, La Petenera, El Perro, Los Pollitos). Después de esto se tocaba el conjunto de 40 o 50 sones conocidos como “Carretilla” que empezaban con el Pájaro Cú y terminaban con la Indita. “En estos bailes de carretilla se hacen figuras graciosas y las tonalidades en menor se dejan para el final. Los sones de carretilla tienen la particularidad de que sus estribillos, o “discantes” como son llamados por los rancheros, son fijos.</p> <p>Campos (1928:124-125) recoge, entre las convenciones del fandango, los seis sones que llaman “grandes” para bailar y versar largamente, la secuencia del fandango y el riguroso orden en que se tocaban los sones: El jarabe, El carpintero, el Balajú, el Siquisirí y el Cascabel, los cuales se tocaban hasta la medianoche, momento en que empezaba una secuencia conocida como “La carretilla” con los 40 o 50 sones de que se compone, desde el Pájaro Cú hasta terminar con La indita. Hacia las tres de la mañana se bailaba el Zapateado, asociado al Aguanieve y otros sones de pareja, que incluían a La Bamba.</p>	

Algunos rasgos musicales estructurales y estilísticos del son jarocho

<p>Melodía</p> <p>Descripción de la melodía vocal:</p>	<p>Cada son comprende una o varias unidades melódicas que se desarrollan respectivamente sobre ciclos armónico-rítmicos. Los ciclos se repiten sin variaciones a lo largo de toda la ejecución del son (mismas secuencias armónicas e inalterable número de compases correspondiente a cada punto de dicha secuencia) y es realizado por los instrumentos armónico-rítmicos, esencialmente las jaranas; los instrumentos rítmicos, así como el zapateado, siguen el ciclo armónico-rítmico, marcando los acentos fuertes y débiles correspondientes, introduciendo vistosos ornamentos. Todos los sones tienen una unidad melódica específica, correspondiente a su conjunto de estrofas; esta unidad melódica se ejecuta tanto en la sección de “el verso”, como en la de “la música”. En la sección del verso, la unidad melódica puede realizarse observando distintos patrones de repetición literaria, inserción de añadidos y coletas, y en diferentes opciones de diálogo entre solistas y coros. En la sección de la música, la unidad melódica es ejecutada por los instrumentos melódicos, esencialmente el requinto, el arpa y el violín, buscándose constantes variaciones y/o adornos supeditados únicamente a las habilidades de los ejecutantes, además de las condiciones contextuales, desde luego; en este respecto, algunos músicos alcanzan la plena improvisación melódica instrumental. Algunos sones tienen una u otras unidades melódicas, correspondientes a su o sus estribillos, que también se cantan con distintos patrones de repetición literaria, con añadidos y coletas, y en diferentes opciones de diálogo entre solistas y coros; estas otras unidades melódicas no siempre son ejecutadas por los instrumentos melódicos en la sección de la música. El movimiento melódico forma una generosa cantidad de <i>glissando</i>²⁰⁶ dejando la melodía fluir incluso más alisando que en un modo escalar. Raras veces un movimiento aislado implica un gran intervalo mayor de una cuarta perfecta con la frase melódica. En el turno del pregonero el desarrollo melódico es limitado, entonando el texto en voz alta. Por esto la melodía muchas veces ronda alrededor de un solo tono, normalmente el grado dominante, centrando la atención en el texto (Sheehy, 1979:135).</p>
---	--

²⁰⁶ Adorno, efecto sonoro consistente en pasar rápidamente de un sonido hasta otro más agudo o más grave haciendo que se escuchen todos los sonidos intermedios.

Caracterización del canto	Nunca es a dúo sino en diálogo, ofreciendo libertad melódica para cada cantador sobre las secuencias armónicas invariables de cada son (Baqueiro Foster, 1952).		
<p>Tonos* y modos</p> <p>Digitación de los instrumentos</p> <p>Altura en el sistema temperado**</p> <p>*) Se trata de una tendencia altamente recurrente</p> <p>**) La temperanza tiende a estar una tercera menor debajo de la posición digitada en los instrumentos</p>	Do Mayor	la menor	
	La Mayor	fa # menor	
Armonía	modos Mayores	modos menores	
	Básica: I y V; I y V7 Alternativa: I IV V/V7	Básica: i y v; i y v7 Alternativa: i iv v/v7 Con pasajes en el relativo mayor, añade: I y V/V7 correspondientes	
Ritmo	Ternario* (3/4; 3/8 + 3/8 = 6/8)	Binario (2/4)	Sesquiáltero (6/8 + 3/4)
En general, es altamente frecuente la presencia de síncopas y otros recursos en que se ejecuta el acento rítmico-melódico en tiempos débiles	Ejemplos: La Guacamaya El Siquisirí	Ejemplos: La Bamba El Colás	Ejemplo: El Toro zacamandú
	*) La mayoría de los sones son de baile de pareja de mujeres, y todos ellos son ternarios		

<p>Comentario: Pérez Fernández (2003) identificó un rasgo rítmico de origen africano, a saber: el llamado <i>patrón estándar</i>, de doce pulsaciones elementales con respecto a la pulsación mayor, desarrollado mediante frases construidas a partir del segundo tiempo del compás; ello, específicamente, en los sones El Coco, La Morena y El Siquisirí.</p>											
Tempo	<p>Patrón regular</p> <p>tempo metronómico* [ejecución de los ciclos armónicos de manera ininterrumpida por la(s) jarana(s)]</p> <p>*) Sheehy (1979) registró los siguientes números de “rasgueos” de la jarana por minuto, en los dos ritmos básicos y en estas dos tendencias de ejecución:</p> <table style="margin-left: auto; margin-right: auto;"> <tr> <td></td> <td style="text-align: center;">ternario</td> <td style="text-align: center;">binario</td> </tr> <tr> <td>Tradicional</td> <td style="text-align: center;">366</td> <td style="text-align: center;">512</td> </tr> <tr> <td>Comercial</td> <td style="text-align: center;">480</td> <td style="text-align: center;">576</td> </tr> </table>		ternario	binario	Tradicional	366	512	Comercial	480	576	<p>Excepciones notables</p> <p>El Fandanguito (con el silencio de todos los instrumentos y el reposo de los bailadores para la declamación de estrofas)</p> <p>El Trompito (con silencios para la ejecución de determinada pantomima coreográfica).</p>
	ternario	binario									
Tradicional	366	512									
Comercial	480	576									

Sobre los instrumentos melódicos

Guitarras de son (función melódico-contrapuntística)	
Instrumento	Observaciones
Guitarra de son, requinto o requinto jarocho	También se le conoce como “guitarra jabalina”
Cuarto de requinto	Requinto de menores dimensiones, en Los Tuxtlas
Medio requinto	Requinto de dimensiones medias, en Los Tuxtlas
Leona o guitarra grande	Con caja de resonancia de entre 47 y 57 cm de largo y 12 a 18 cm de profundidad, y cuerdas de hasta 68 cm

	de largo; su registro grave la agrupa, de acuerdo con algunos, con las percusiones; también llamada bocona, vozarrona o totolona (Figuerola, 2007); o ‘león’ en Los Tuxtlas (Huidobro, 1995:68); o bordona, guitarrón, tumba o bumburona.
Guitarra grande	De las regiones de Hueyapan de Ocampo, Corral Nuevo, San Juan Evangelista, Acayucan y Chinameca (García Ranz, 2004:64).
Jarana primera o requinto o requintito	También llamado ‘mosquito’ o ‘chaquiste’; se toca “repiqueteando” y en contrapunto con la guitarra de son, en las regiones sureñas (Colectivo Tecalli)
Arpa	Algunos músicos le dan uso armónico, su número de cuerdas varía entre 32 y 38
Arpa indígena	Ejecutada por músicos nahuas de Pajapan, en la Sierra de Sotepan, exclusiva para el culto a las imágenes religiosas
Arpas pequeñas	Llamadas ‘requinto’ (Baqueiro Foster, 1952)
Violín	Presente en el llano y la sierra de los Tuxtlas; se toca casi exclusivamente en la primera posición (Barahona, 2013:220); participa en el acompañamiento de la danza zoque-popoluca de La Malinche.
<p>Comentarios:</p> <p>El requinto desarrolla la línea melódica con diseños barrocos por <i>obstinatos</i>, llamados tangueros, e incluso con improvisaciones (Huidobro, 1995:67); en su ejecución, alternan los floreos punteados de las tres primeras cuerdas con el golpe a la cuarta grave, recurso de reminiscencia oriental (García de León, 2006:38).</p> <p>Un instrumento histórico, punteado, de cuatro cuerdas graves, es el que diferencia a los sones jarocho del resto de los sones mexicanos y el que enlaza a los sones jarocho con el resto de los géneros campesino-populares del Caribe español; esa misma guitarra punteada colonial dio origen al requinto jarocho, al bandle de Venezuela y Colombia, al cuatro de Puerto Rico, al tres cubano y a una de las facetas de la mejoranera de Panamá (García de León 2006:38).</p> <p>Para la ejecución punteada del requinto se utiliza un plectro de madera, hueso, cuerno de toro o plástico.</p>	

Sobre los instrumentos rítmico-armónicos

Jaranas (función rítmico-armónica)	
Instrumento	Observaciones
Chaquiste	Nombre dado a la jarana de menores dimensiones.

Jarana primera o mosquito	Hasta 30 cm de largo.
Jarana segunda	De entre 40 y 120 cm de largo.
Jarana tercera	También llamada “jarana en do”; de tesitura media, aproximadamente de 70 cm de longitud en promedio; según algunos, es la jarana más común (Figueroa, 2007).
<p>Comentarios:</p> <p>Las distintas afinaciones tradicionales para la jarana com prenden, puede que en entre otras, las opciones llamadas: bandola, media bandola, cuarto de bandola, afinación por menor, afinación por mayor, variación, universal, por dos, por cuatro, por menor obligado (Huidobro, 1995:63); y primera, chinanteco o chinalteco menor, variado, por dos, petenera, individual, hue yapeño o arribeño (Figueroa, 2007:17).</p> <p>Dos afinaciones predominan en la actualidad : la llamada afinación “por cuatro” (Sol/Do/ Mi/La/Sol), una de las utilizada por los músicos tradicionales y prácticamente la única adoptada por todos los ejecutantes a partir del Movimiento Jaranero; y la afinación cercana a la afinación de la guitarra sexta, utilizada sobre todo por los músicos del llamado “son jarocho urbano” o “son de blanco” (Figueroa, 2007:15).</p> <p>La sonoridad de la jarana o de jaranas de distintos tamaños tocadas simultáneamente, considerando las distintas afinaciones y funciones armónicas, ha sido llamada por algunos estudiosos “el alma del huapango” (Baqueiro Foster, 1952) o “el alma del fandango” (García de León, 2006).</p> <p>En el rasgueo de la jarana participan el movimiento de la muñeca, el dedo gordo y el resto de los dedos de la mano; se presentan 8 tipos de golpes básicos, definidos según la dirección y los dedos usados; y para los patrones específicos, se distinguen 64 formas para los sones ternarios y 11 para los binarios (Sheehy, 1979).</p> <p>A mediados del siglo XX se identificaron jaranas rasgueadas -rítmico-armónicas- en ocasiones también punteadas -melódicas- (Baqueiro Foster, 1952)</p>	

Sobre los instrumentos rítmicos

Percusiones (función esencialmente rítmica)	
Instrumento	Observaciones
Tarima	El percutor más importante en el son jarocho, activado por el calzado de los bailarines; su tamaño medio es 2 x 1.5 m y 30cm de altura o lo suficientemente grande para que quepan dos parejas de mujeres bailando; en algunos casos se abrían agujeros en los costados de la tarima a manera de orificio resonador; los bailarines participan calzados, marcando los ritmos con la planta, el tacón y la punta del pie o haciendo escobilleos y otras mudanzas (Figueroa 2007:24); Sheehy (1979) define la tarima como “el centro del fandango”, lo que ha pasado a expresarse como “el corazón del fandango”; incluso, se ha llegado a decir que “la tarima es un altar” (Grupo Río Crecido)
Pandero	Se sugiere que en un principio fue de forma hexagonal, adornado con listones y cascabeles (García de León, 2006:38); también se sugiere que antiguamente se utilizaba a la música del periodo navideño, pero luego se extendió a toda ocasión (Huidobro, 1995). Actualmente, es de forma octagonal y usado en el Puerto de Veracruz, las costas y pueblos aledaños y en la cuenca del Papaloapan
Güiro	De presencia marginal, restringido a la zona de Los Tuxtlas
Quijada de burro	Se ejecuta alternando golpes con el puño y raspado de los dientes con una baqueta; en un momento su uso se restringía a las zonas serranas (Huidobro, 1995:70)
Marimbol	De origen africano, es un cajón de madera de 1 x .50 x .30 m aproximadamente, con un orificio y sobre él un juego de lengüetas que forman un pequeño teclado, sujetas a un puente metálico. Su tesitura es grave, hace las funciones de bajo, rítmica y armónicamente; también permite improvisaciones y contratiempos (Huidobro, 1995); sin ser parte de la tradición jarocho, fue introducido a partir del Movimiento Jaranero y ha ido adquiriendo mayor importancia.

Observaciones generales sobre los instrumentos

La instrumentación característica del son jarocho tiene su origen en los cordófonos de la familia de la guitarra barroca española (Rodríguez León, 1998).

La instrumentación tradicional data de mediados del siglo XVIII, compuesta por los hoy llamados requinto y jaranas (Pérez Montfort, 2000c:134).

Las afinaciones y los modos de construcción de los instrumentos reflejan un periodo histórico o congelado: la transición del Renacimiento al Barroco, elementos anteriores a la europeización de la música y rasgos propios desarrollados en la etapa colonial (García de León, 2006:39).

Un mismo instrumento puede recibir diferentes nombres, según la subregión (Huidobro, 1995:65).

El requinto es el “instrumento que define el son y nos permite identificarlo claramente”; las jaranas, en sus distintos tamaños y afinaciones, “le dan cuerpo al son”.

El requinto tiene 4 cuerdas, aunque recientemente algunos requintos han agregado una cuerda más; la jarana tiene 5 órdenes de cuerdas, tres de ellas dobles, dando un total de 8 cuerdas.

Si bien el requinto lleva la línea melódica y hace variaciones sin recurrir a acordes y la jarana es la encargada del acompañamiento rasgueado y rítmico basado en acordes armónicos, es posible escuchar conjuntos que requintean con la jarana y se acompañan con acordes del requinto (Pérez Montfort, 2000c:134).

La palabra “jaranero”, derivada de “jarana”, se ha convertido en el término con el que se designa al ejecutante del son jarocho.

En un fandango, a partir de un “pie” de dos o tres instrumentos, el grupo de músicos puede crecer o disminuir a lo largo de la noche.

El conjunto jarocho comercial instituido a mediados del siglo XX prefirió el requinto mediano, además incorporó la guitarra sexta y el arpa grande (García de León, 2006:38).

Existen determinados instrumentos musicales, ajenos a la dotación tradicional, ejecutados por intérpretes de son jarocho en forma excepcional, incluso desde hace más de 30 años; entre ellos se encuentra el cajón peruano, la armónica, el contrabajo y el bajo eléctrico, el piano o el teclado electrónico, así como algunos aerófonos.

SOBRE EL NIVEL COREOGRÁFICO

Tipología de los sones según el tipo y número de pareja formada por los bailadores

Tipología de los sones	“De pareja”	“De montón”
<p>Acepciones:</p> <p>Ejemplos:</p>	<p>Un hombre y una mujer (en este caso, “nunca podrán estar al mismo tiempo más de un par de bailadores”; Domínguez 1990:19).</p> <p>La Bamba, El Palomo, El Zapateado</p>	<p>Número abierto de bailadores de ambos sexos y de todas las edades.</p> <p>Parejas de mujeres.</p> <p>Conforman la mayoría de los sones jarochos.</p>
<p>Comentarios:</p> <p>El baile se ejecuta sobre una tarima.</p> <p>Los bailadores se disponen frente a frente, rara vez se tocan las manos, siendo por lo tanto el juego de pies el componente central del nivel coreográfico.</p> <p>Durante los fandangos, al haber muchos participantes para los sones de pareja, los bailadores permanecen en la tarima sólo durante la ejecución de una sección cantada y una o dos secciones instrumentales, cediendo el lugar a otra pareja. Este cambio de bailadores se conoce como “remudado” o “remudado a dos versos”, que implica “haberle dado una vuelta al son”: bailando una sección cantada, una sección instrumental y otra sección cantada.</p> <p>En los sones de montón, las mujeres tienden a ocupar más tiempo la tarima, lo que da lugar a evoluciones, variación de la cadencia y mayor lucimiento escénico y/o personal (este momento también es propicio para las coplas de amor).</p> <p>Algunos autores refieren sones no bailables (en los que se improvisa la literatura), pero no especifican cuáles; es posible que se trate ocasiones en las que no hubo condiciones para bailar, dado que los sones más empleados para la improvisación son también bailados. También es probable que se refieran a algunos sones de carácter devocional -ajenos al ámbito del son jarocho tradicional-, los cuales no demandan elementos del nivel coreográfico.</p>		

Baqueiro Foster (1942:177) describe el baile “de montón” y “de pareja” con significados distintos a los actuales. Los sones de montón son bailados solo por mujeres; pero cuando la animación es general, los bailan hombres y mujeres y sirven de entretenimiento para niños y para los que no tienen suficiente entrenamiento coreográfico. Nombra como sones de montón en los que bailan de dos hasta 4 parejas: La Bamba o El Jarabe, aunque estos dos sones son actualmente bailados por parejas mixtas; de una sola pareja menciona al Zapateado. El mismo autor clasifica los sones en los que son “para bailar” (que no llegan a una docena), son de pareja y sirven para el lucimiento de los más destacados en el baile. Por otro lado denomina sones musicales a otro conjunto (Ahualulco, Balajú, Siquisirí, Carpintero Nuevo, Pájaro Cú, María Chuchena, Cascabel, Morena y algunos otros). No le gusta bailarlos a los grandes virtuosos del taconeo, por eso son llamados “de montón”, puesto que sirven para que los baile el pueblo entero desde niños a ancianos de ambos sexos (Baqueiro Foster, 1952).

Sobre el nivel coreográfico; tipología de los pasos ejecutados por los bailadores

Tipología de pasos	Zapateado Mudanza	
Características:	Ataque energético, alternando los pies, con la planta o el tacón del calzado. También llamado “taconeo”.	Deslizado, necesariamente alternado, de la planta del pie. También llamado “escobeteo” (en Tierra Blanca). Se ejecuta durante las secciones cantadas. Hay dos tipos de mudanza:
	Se ejecuta durante las secciones instrumentales. Mnemotécnicamente, el ritmo del zapateado se puede referir con fórmulas como: “Café con pan” y “Te lo ten-té / te lo ten-té / ten ía pe li-tos / y me espanté”.	Denotativa Abstracta, no imitativa (como en El Jarabe Loco, donde los bailadores se mueven en un camino trazando la figura de un “8”)

Comentarios:

Ambos tipos de movimiento incluyen variedad de pasos. Esto resulta en patrones que combinan pasos de diferente sonido que forman la secuencia de una gran variedad de movimientos que complementan el acompañamiento musical (Sheehy, 1979:147-152).

Los bailarores en el fandango atienden a la guitarra de son, nutriendose mutuamente de compás, ritmo, cadencia y velocidad (García de León, 2006:39).

En los sones de montón las bailadoras deben de zapatear como si tocaran “la tumbadora” o la conga -“tum bao”; y en los de pareja el “bongó”-repiqueando (Meléndez, 2004).

A pesar de esto, lo más común es que durante la mayor parte del baile del son cada bailaror zapatea como guste, o repitiendo un pequeño patrón una y otra vez o variando dicho patrón. La principal excepción a esta libertad de movimientos es la mudanza. La mudanza es la parte de mayor prescripción coreográfica.

SOBRE LAS VARIANTES ESTILÍSTICAS DEL SON JAROCHO

Percepción generalizada de las variantes estilísticas más visibles al interior del son jarocho

Variantes: “Estilo	<i>tradicional</i> ” “Est	<i>ilo comercial</i> ”
Características:	<p>Ejecución lenta o no acelerada (Con excepciones).</p> <p>Sin restricciones de tiempo (ni de número de secciones) para la ejecución de los sones.</p> <p>En las secciones cantadas se puede presentar la improvisación literaria por periodos muy prolongados.</p> <p>En las secciones instrumentales se presenta la improvisación rítmico-melódica de manera libre y espontánea.</p>	<p>Ejecución rápida o acelerada.</p> <p>Con restricciones de tiempo (y por ello un número fijo de secciones) para la ejecución de los sones.</p> <p>En las secciones cantadas suele no haber improvisación literaria; y si la hay, es altamente limitada.</p> <p>En la sección instrumental suele no haber improvisación rítmico-melódica.</p>

	<p>Dotación instrumental a base de jaranas y requinto jarocho, pudiendo prescindir del arpa.</p> <p>Con número abierto de bailarines que participan alternadamente.</p>	<p>Dotación en la que se procura el arpa, se introduce la guitarra sexta acompañante, además de jaranas y requinto.</p> <p>Con número fijo de bailarines, sin alternar la participación.</p>
<p>Comentarios:</p> <p>De acuerdo con García de León (2006:37): “La formación de los estilos regionales del son coinciden con antiguas jurisdicciones y se expresa hoy en las variaciones en la orquestación, el ritmo y las formas de canto”.</p> <p>Al interior del “estilo <i>tradicional</i>”, el de los Tuxtlas es percibido como una variante particular; considérese el siguiente testimonio de Andrés Moreno Nájera: “<i>La música de nuestra región tiene una particularidad, es una música pausada, pero muy melódica, que se acompaña con una instrumentación muy variada, podemos encontrar desde las jaranitas chiquitas, hasta las grandotas, guitarras chiquitas hasta las guitarras grandes y sobre todo en las rancherías: el violín, en las pocas rancherías que queda, le da un sonido muy especial</i>” (Colectivo Tecalli).</p> <p>Del estilo de los Tuxtlas, se dice en general que sólo comprende sones en modo mayor; o que el tempo es pausado (en contraste con el rápido o abreviado del Puerto de Veracruz).</p> <p>Por otra parte, existe la percepción generalizada de una tendencia unificadora en ciertas variantes estilísticas al interior del macro estilo <i>tradicional</i>. Así lo expresan algunos autores: la movilidad física de muchos músicos, la presencia en la radio, el cine, la televisión y los discos confunden las fronteras regionales (Huidobro, 1995:63); o la quijada, el pandero, el mosquito y la leona eran instrumentos desconocidos fuera de su región, por lo que ya en el año 2002 se había perdido la regionalización y la diferencia la hacía cada grupo musical, no la zona de procedencia (Meléndez, 2004).</p> <p>Ninguna de las subregionalizaciones de las variantes del estilo del son jarocho coincide plenamente con los cuatro ámbitos regionales de la costa Sur del Golfo de México establecidos por Vargas (2007) y seguidos en la presente tesis; a saber: Cuenca del Río Papaloapan, Los Tuxtlas, Sierra de Santa Marta e Istmo.</p> <p>García de León (2006:39) afirma que a mediados del siglo pasado la variante estilística “comercial” –de mayor velocidad e independencia del baile– se convirtió en un modelo a seguir. Hoy las tendencias “tradicionalistas” del llamado Movimiento Jaranero han tendido a ralentizar los sones y a unificarlos, perdiendo muchas veces la brillantez general, el virtuosismo instrumental -</p>		

erróneamente considerado comercial- y las individualidades de cada son. Esto, según este autor, tiende a borrar diferencias regionales que eran más notorias hace cien o cincuenta años y sobre todo tiende a empobrecer las diferencias básicas, las cadencias únicas o las afinaciones e instrumentaciones distintivas que existían en la ejecución de cada son o cada grupo de sones, así como el lucimiento de los instrumentos, las instrumentaciones y las voces.

Las presentaciones de escenario, los ballets y los fonogramas producidos por disqueras empresariales se reconocen como los ámbitos prototípicos del “estilo *comercial*”.

NOTA: En la presentación de los componentes y rasgos de los distintos niveles en que se estructura el son jarocho, en este mismo apéndice, también fueron referidas ya otras diferencias entre los estilos “*tradicional*” y “*comercial*”.

Algunas de las propuestas particulares de variantes estilísticas al interior del son jarocho.

I. Propuesta de Antonio García de León (2006:37)

Variantes:	Sur del Puerto de Veracruz	Papaloapan	Antiguo Guaspaltepec	Sierra de los Tuxtlas	Acayucan, Río San Juan y Coatzacoalcos
Características:	También llamada “son urbano” o “son ciudadano” De Boca del Río a Alvarado; y de Tlalixcoyan a Tierra Blanca; también presente en Xalapa y la Cd. de México. Predomina el arpa y se agrega la guitarra sexta acompañante.	Centrada en Tlacotalpan	Comprende Tuxtepec, Pelaya Vicente y Loma Bonita.	(características no proporcionadas)	Conservación de la guitarra de son, llamada “leona” o “jabalina” (que funciona como bajo)
Comentarios: Esta delimitación de variantes estilísticas se basa en las características instrumentales. En esta propuesta, la región de la Cuenca del Papaloapan merece ser dividida en dos subregiones; y la Sierra de Santa Marta pa rece quedar englobada en la Sierra de los Tuxtlas.					

II. Propuesta de Andrés Barahona (2013:168)

Variantes: Son	serrano	Son llanero	Son citadino
Características:	El estilo obedece a una cosmogonía sincrética eminentemente indígena y de carácter ritual.	De carácter profano y festivo.	Uno más de los distintos géneros que interpretan los músicos citadinos.
<p>Comentarios:</p> <p>Esta delimitación de variantes estilísticas parte de los diferentes usos de la música. En esta propuesta, se conjuntan las prácticas musicales de los Tuxtles con las de la Sierra de Santa Marta; las de la Cuenca de Papaloapan con las del Istmo; y engloba las distintas ciudades en un mismo estilo, al que acompañan repertorios de otras tradiciones.</p>			

III. Propuesta de Vázquez (1991:5)

Variantes:	Cuenca del Papaloapan	Los Tuxtles
Características:	Misma expresión musical en toda esta zona	Ausencia del arpa. Manera interpretativa (debida a la notoria influencia indígena que ha dado lugar a variantes)
<p>Comentarios:</p> <p>En esta propuesta se habla de una “Región soventina” que parece integrar las subregiones de la Cuenca del Papaloapan y de los Tuxtles.</p>		

BIBLIOGRAFÍA Y DOCUMENTOS AUDIOVISUALES

- AGUILAR VILLANUEVA, Luís, *El estudio de las políticas públicas*, México, Miguel Ángel Porrúa, 1996.
- AGUILERA VÁZQUEZ, J. Samuel, *Fiestas patronales de San Juan Bautista. Tuxtepec, Oaxaca. Cuenca del Papaloapan, Sotavento mejicano, Tuxtepec, Oaxaca*, Tuxtepec, Casa de la Décima, 2013.
- “Tuxtepec y el sur de Veracruz” [comunicación oral], II Encuentro de Son Jarocho, Ciudad de México, 24 de enero, 2014.
- DOMÍNGUEZ MEDINA, Julio, DOMÍNGUEZ MEDINA Mauro, MATÍAS VELASCO, Felipe & YÁÑEZ LÓPEZ, Jaime, *Gente versada. Cinco versadores del sotavento oaxaqueño* [documento audiovisual], Programa de Desarrollo Cultural del Sotavento/Museo Regional de Tuxtepec, 2009.
- AGUIRRE BELTRÁN, Gonzalo, “Bailes de negros”, *Revista de la Universidad de México*, nº 2, 25, 1970, pp. 2- 5.
- *La población negra de México: estudio etnohistórico*, México DF, Siglo XXI, 1972.
- *Pobladores del Papaloapan. Biografía de una hoya*, México DF, Ediciones de la Casa Chata, 1992.
- AGUIRRE TINOCO, Humberto, *Colección de cantares jarocho: sones, estribillos y mudanzas, coplas o versos sabidos, décimas en glosa, versificación epistolar*, Tlacotalpan, Veracruz., Museo Ferrando, 1975.
- *Sones de la tierra y cantares jarocho*, México, Premiá Editores, 1983.
- “Fiesta de la Candelaria en Tlacotalpan, Veracruz”, *Ovaciones de la Cultura*, nº 31, enero, p.14.
- AINNO, Vittoria, “Danzando hacia la otra vida: rituales de muerte entre los zoquepopoluca del sur de Veracruz” [comunicación oral], Coloquio Homenaje al Dr. Félix Báez-Jorge, Xalapa, Universidad Veracruzana, 2014.
- ALCÁNTARA LÓPEZ, Álvaro, “Los motivos del son”, *Son del Sur*, 7, abril, 1998, pp. 32-41.
- “Notas al disco Pascuas y Justicias”, Programa de Desarrollo Cultural del Sotavento, 2003.
- “Los fandangos de tarima del sur de Veracruz. Fiesta del son jarocho”, en CHACHA ANTELE, Jacinto (coord.), *Veracruz. Cuna del son jarocho*, Veracruz, Tenaris-Tamsa, 2010, pp. 83- 109.
- *Dijera mi boca. Textualidades sonoras de un Sotavento imaginado*, México, Programa de Desarrollo Cultural del Sotavento, 2015.
- ALEXANDER, Jeffrey, “Pragmática cultural: Un nuevo modelo de performance social”, *Revista Colombiana de Sociología*, 24, 2005, pp. 9- 67.
- ALONSO BOLAÑOS, Marina, *La invención de la música indígena de México*, SB Ediciones, 2008.

- AMIOT, Joseph, *Mémoire sur la musique des chinois tant anciens que modernes*, Paris, 1779.
- APEL, Willi, “Comparative Musicology”, en RANDEL, D. Michael, *Harvard Dictionary of Music*, Massachusetts, Harvard University Press, 1944, pp. 167.
- ARANA, Federico, *La música dizque folclórica ¿Canto nuevo, estúpido o racista? Una historia sarcástica de la invasión folcloroide en México*, México, Posada, 1976.
- ARIÑO, Antonio, “La utopía de Dionisios. Sobre las transformaciones de la fiesta en la modernidad avanzada”, *Antropología*, nº 11, marzo-octubre, 1996, pp. 5-20.
- & GARCÍA PILÁN, Antonio, “Apuntes para el estudio social de la fiesta en España”, *Anduli. Revista andaluza de ciencias sociales*, nº 6, 2006, pp.13-28.
- ARNOLD, Alison, “Aspects of Asian Indian Musical Life in Chicago”, *Selected Reports in Ethnomusicology*, 6, 1985, pp. 25- 38.
- AROM, Simha, “The use of Play- Back Techniques in the Study of Oral Polyphonies”, *Ethnomusicology*, XX, 1976, pp. 483- 519.
- ASCONA MORA, Yovegami (productor & director), *Jootoky Pëtsëëmpë, Jaraneros mixes de Guichicovi, Oaxaca* [documento audiovisual], San Juan Guichicovi, Oaxaca, SJG en Rec, 2010.
- AUSTIN, John L., *How do Things with Words*, Oxford, Clarendon Press, 1955.
- ÁVILA LANDA, Homero, “Políticas culturales en el marco de la democratización. Interfaces socioestatales en el movimiento jaranero de Veracruz: 1979- 2006”, tesis de Doctorado en Antropología, Ciesas, 2008.
- “De rockeros y neojarocho. Culturas juveniles y lógicas de desarrollo cultural en la Xalapa contemporánea”, *Liminar. Estudios Sociales y Humanísticos*, nº 2, julio-diciembre, X, 2012, pp. vol. 90- 105.
- BÁEZ-JORGE, Félix, *Los zoque-popolucas. Estructura social*, México, Instituto Nacional Indigenista, 1973.
- BAJTÍN, Mijail, *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*, Madrid, Barral Editores, 1974.
- BALCOMB, Hannah E. A., “Jaraneros and Jarocho: The Cultivating of Fandangos and Son Jarocho in Los Angeles; Meanings of Immigrant and Diasporic Performance”, tesis de Master of Arts in Music, University of California, Riverside, 2012.
- BAQUEIRO FOSTER, Gerónimo, “El huapango”, *Revista Musical Mexicana*, nº 8, vol. 21 de abril, 1942, pp. 174-182.
- *Historia de la música en México. 3 vol.*, México, Secretaría de Educación Pública, 1944.
- “La música popular de arpa y jarana en el Sotavento veracruzano”, *Universidad Veracruzana*, 1, enero-marzo, 1952, pp. 31- 38.
- BARAHONA LANDOÑO, Andrés, *Las músicas jarocho, ¿de dónde son? Un acercamiento etnomusicológico a la historia del son jarocho*, México, IVEC/Conaculta, 2013.
- BARBA, Eugenio & SAVARESE, Nicola, *El arte secreto del actor. Diccionario de antropología teatral*, México, International School of Theatre Anthropology/Instituto Queretano de la Cultura y las Artes, 2009.

- BAUDRILLARD, Jean, *Cultura y simulacro*, Barcelona, Kairós, 1978.
- BAUMAN, Richard, *Story, Performance and Event. Contextual Studies of Oral Narrative*, New York, Cambridge University Press, 1986.
- *Folklore, Cultural Performances and Popular Entertainment*, Oxford, Oxford University Press, 1992.
- BAUMAN, Zygmunt, *Modernidad líquida*, Buenos Aires, FCE de Argentina, 2003.
- *Vida líquida*, Barcelona, Paidós Ibérica, 2006.
- BENÍTEZ BADILLO, Griselda & WELSH RODRÍGUEZ, Carlos, “Introducción”, en FLORESCANO, Enrique & ORTIZ ESCAMILLA, Juan (coord.), *Atlas del Patrimonio Natural de Veracruz*, México, Gobierno del Estado de Veracruz, 2010.
- BENNET, Andy & PETERSON, Richard, *Music Scenes: Local, Translocal and Virtual*, Nashville, Vanderbilt University Press, 2004.
- BERGER, Peter & LUCKMANN, Thomas, *La construcción social de la realidad*, Buenos Aires, Amorrotu, 1966.
- BEEZLEY, William H., MARTIN, Cheryl E. & FRENCH, William (coord.), *Rituals of Rules, Rituals of Resistance: Public Celebrations and Popular Culture in Mexico*, Wilmington, SR Books, 1994.
- BLACKING, John, “Review of the Anthropology of Music”, *Current Anthropology*, VII, 1966, pp. 217.
- *¿Hay música en el hombre?*, Madrid, Alianza, 1973.
- BOAL, Augusto, “Poetics of the Opressed”, en *Theatre of the Opressed*, London, Pluto, 1979, pp. 95-134.
- BOISSEVAIN, Jeremy (ed.), *Revitalizing European Rituals*, Londres, Routledge, 1992.
- “Notas sobre la renovación de las celebraciones públicas europeas”, *Arxiu de Sociología*, junio, 3, 1999, pp. 53- 67.
- “Rituales ocultos. Protegiendo la cultura de la mirada turística”, *Pasos. Revista de Turismo y Patrimonio Cultural*, vol. 3, nº 2, 2005, pp. 217-228.
- BONFIL BATALLA, Guillermo, *México profundo. Una civilización negada*, México, Randon House Mondadori, 1987a.
- “La teoría del control cultural en el estudio de procesos étnicos”, *Cuadernos de la Casa Chata*, Número 3, Año 2, 1987b, pp. 23- 43.
- BOURDIEU, Pierre & WACQUANT, Louic, *Respuestas. Por una antropología reflexiva*, México, Grijalbo, 1995.
- BROOK, Peter, *El espacio vacío*, Madrid, Península, 1986.
- BRUMFIEL, Elizabeth, “Hilos de continuidad y cambio. Tejiendo unidad en antropología”, *Trabajos de prehistoria*, 2007, nº 2, julio-diciembre, pp. 21-35.
- CALERO CRUZ, Solón, “La comida y la comensalidad como escenarios comunicativos”, *Diálogos de la comunicación*, nº 89, julio-diciembre, 2014, pp. 1-24.
- CAMACHO, Elena D., ““El chuchumbé te he de soplar” Sobre obscenidad, censura y memoria oral en el primer “son de la tierra” novohispano”, *Mester*, nº 1, vol. 36, 2007, pp. 53-71.

- CAMACHO DÍAZ, Gonzalo, “Hacia una traducción de las culturas musicales: Una reflexión desde la etnomusicología”, *Trad UC*, nº 16, primavera-verano, 2001, pp. 4-8.
- CAMASTRA, Caterina, “La poesía popular jarocho: Formas e imaginarios”, tesis de Maestría Instituto de Investigaciones Lingüístico Literarias, Universidad Veracruzana, 2006.
- CAMPOS, Rubén M., *El folklore y la música mexicana: investigación acerca de la cultura musical en México (1525- 1925)*, México, Talleres Gráficos de la Nación, 1928.
- CAMPOS ORTIZ, Héctor L., “El violín de Don Ciriaco”, *Son del Sur*, diciembre, 7, 1998, pp. 43- 44.
- “La Rama” [comunicación oral], II Foro Las Fiestas de diciembre: una tradición compartida, Santiago Tuxtla, Veracruz, 2013.
- CAO ROMERO, Claudia, “De sones, familias y velorios”, *Son del Sur*, nº 1, 1995, pp. 22-26.
- *Tablados y fandangos: algo sobre los bailes de tarima*, México, Conaculta, 2003.
- CARDONA, Ishtar, “Los actores culturales entre la tentación comunitaria y el mercado global: El resurgimiento del son jarocho”, *Política y cultura*, nº 26, vol. otoño, 2006, pp. 213- 232.
- “Los fandangos, la música de escenario y los festivales: la reactivación del son jarocho en Veracruz”, en JUÁREZ, Yolanda y BOBADILLA, Leticia (coord.), *Veracruz: Sociedad y cultura popular en la región Golfo Caribe*, México, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo/Universidad Veracruzana/ Instituto Veracruzano de la Cultura, 2009, pp. 47-67.
- “De raíces y fronteras: sonoridades jarocho y afromexicanas en Estados Unidos”, en CASTRO NEIRA, Yerko (coord.), *La migración y sus efectos en la cultura*, México, Conaculta, 2012.
- CARLSON, Marvin, *Performance: A Critical Introduction*, London, Routledge, 1996.
- CARPENTIER, Alejo, *La música en Cuba*, México, Fondo de Cultura Económica, 1946.
- CASTILLA VÁZQUEZ, Carmen, “Las fiestas patronales como ritual para la reproducción de identidades”, en OLIVER NARVONA, Manuel (ed.), *Antropología de la fiesta. Jornadas de antropología de la fiesta*, Elche-Alicante, 1999, pp. 155- 163.
- COLLINS, Barry & RAVEN, Bertram, “Group structure: attractions, coalitions, communication and power”, *The Handbook of Social Psychology*, nº 4, 1969, pp. 156-183.
- COROMINAS, Joan & PASCUAL, José A., *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*, Vol II, Madrid, Gredos, 1989.
- COTARELO Y MORI, Emilio, *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas desde finales del siglo XVI a mediados del siglo XVIII*, Vol I, Madrid, Gredos, 1911.
- COVARRUBIAS, Miguel, *Mexico South. The Isthmus of Tehuantepec*, New York, KPI, 1946.

Bibliografía y documentos audiovisuales

- CRAIG, Eduard G., *El arte del teatro. Hacia un nuevo teatro*, Madrid, Asociación Directores de Escena, [1905], 2011.
- CRIVILLÉ I BARGALLO, Josep, *Historia de la música española. Vol. VII*, Madrid, Alianza Música, 1983.
- CRUCES VILLALOBOS, Francisco, “Niveles de coherencia musical. La aportación de la música a la construcción de mundos”, *Antropología*, 15-16, 1998a, pp. 33-57.
- “El ritual de la protesta en las marchas urbanas”, en GARCÍA CANCLINI, Néstor (coord.), *Cultura y comunicación en la Ciudad de México*, 1998b, México, Grijalbo, pp. 26-81.
- “La problemática del concepto de ritual en el estudio de las sociedades contemporáneas”, en RODRÍGUEZ BECERRA, Salvador (coord.), *Religión y cultura Vol. I*, Sevilla, Junta de Andalucía/Fundación Machado, 1999a, pp. 513- 528.
- “Con mucha marcha. El concierto pop-rock como contexto de participación”, *Trans Revista Transcultural de Música*, nº 4, 1999b.
- CRUZ, Jaime (director) & FLORES FARFÁN, José A. (productor), *Así es amigo acá* [documento audiovisual], Boca del Rio, Veracruz, Conacyt/Ciesas & Barlovento Films, 2009.
- CRUZ CASTELLANOS, Joel, “El encuentro con la Virgen”, *La manta y la raya*, nº 0, octubre, 2015, pp. 7- 9.
- CRUZ MARTÍNEZ, Florentino, “Notas al disco Los Ramírez. Son de Sotavento”, Programa de Desarrollo Cultural del Sotavento, Dirección General de Vinculación General, Conaculta, 2007.
- CRUZ MARTÍNEZ, Jorge L. & RUEDA ALFONSO, César, “Situaciones en el son jarocho en la comunidad de Chacalapa”, *Universidad Veracruzana Intercultural*, enero, 2008, pp. 6- 10.
- DAHLGREN, Barbro, “Etnografía prehispánica de la costa del Golfo”, en OCHOA, Lorenzo, *Huastecos y totonacos*, México, Conaculta, 1989.
- DAY, Charles R., *The Music and Musical Instruments of Southern India and the Deccan*, London & New York, Novello Ewer & co, 1891.
- DEL CAMPO TEJEDOR, Alberto, *Trovadores de repente. Una etnografía de la tradición burlesca en los improvisadores de la Alpujarra*, Salamanca, Centro de Cultura Tradicional Ángel Carril/ Diputación Provincial, 2006.
- & MANDLY, Antonio, “Actas del IX Congreso de Antropología, Federación de Asociaciones de Antropología del Estado Español”, Barcelona, 2003.
- DEL CORRAL, Miguel, *La costa de Sotavento*, México, Summa Veracruzana, 1963.
- DELGADO CALDERÓN, Alfredo, “El quehacer institucional en el son jarocho”, *Son del Sur*, 2, 1996, pp. 40- 45.
- “El pájaro carpintero”, *Son del Sur*,, nº 6, 1998, pp. 6 -13.
- “El impacto regional”, en PACMYC. *A fin de siglo: una década de cultura popular. Memoria 1989-1998*, México DF, Conaculta- Culturas Populares, 1999.
- “Notas al disco Sones de Muertos y Aparecidos”, México, Dirección General de Culturas Populares/Conaculta, 2000a.

- *Historia, cultura e identidad en el Sotavento*, México, Conaculta- DGPI, 2004.
- “Notas al disco Sones indígenas del Sotavento”, México, Programa de Desarrollo Cultural del Sotavento/Conaculta, 2005.
- “Manifestaciones culturales mestizas”, en FLORESCANO, Enrique; ORTIZ ESCAMILLA, Juan (coord.), *Atlas del patrimonio natural, histórico y cultural de Veracruz. Tomo III*, México, Gobierno del Estado de Veracruz, 2010a.
- “El santuario por excelencia, Otatitlán”, en DANNY, Agustín (ed.), *Veracruz Fiesta Viva, Vol. I*, 2010b, pp. 15- 20.
- “La quema del viejo. Sur de Veracruz”, en DANNY, Agustín (ed.), *Veracruz Fiesta Viva, Vol. I*, 2010c, pp. 307- 314.
- “Fiestas de la Candelaria, Tlacotalpan”, en DANNY, Agustín (ed.), *Veracruz Fiesta Viva, Vol. II febrero-abril*, 2010d, pp. 39- 48.
- “La Rama, Veracruz”, en DANNY, Agustín (ed.), *Veracruz Fiesta Viva, Vol. II febrero-abril*, 2010e, pp. 281-294.
- DERBEZ, Alain, “Arcadio Hidalgo. La biografía imposible de un sonero”, *Suplemento México en la Cultura*, n° 1319, 16 de julio, 1987, pp. 61-62.
- DÍAZ DE VIANA, Luís, “Los guardianes de la tradición: el problema de la «autenticidad» en la recopilación de cantos populares”, *Trans Revista Transcultural de Música*, n° 6, 2002.
- DU HALDE, Jean B., *Description de l'Empire de la Chine et de la tartarie chinoise*, Paris, Le Mercier, 1735.
- EIRAS ROEL, Antonio (coord.), *La emigración española a ultramar, 1492-1914*, Madrid, Asociación de Historia Moderna/Ediciones Tabapress, 1991.
- ESCALERA REYES, Javier, “Sevilla en Fiestas-fiestas en Sevilla: Fiesta y anti-fiesta en la "Ciudad de la Gracia"”, *Antropología*, n° 11, marzo-octubre, 1996, pp. 99- 119.
- ESTEVA, José M., “Costumbres y trajes nacionales: el jarocho”, en VÁZQUEZ VALLE, Irene (comp.), *Historia y fandango. Textos sobre el son y la cultura jarocho [1845-1946]*, México, Instituto Veracruzano de Cultura/Gobierno del Estado de Veracruz/Conaculta, pp.41-48, 2012.
- FABBRI, Franco, “A theory of musical genres: two applications”, en TAGG, Philip & HORN, David (eds.) *Popular Music Perspectives: Papers From the First International Conference on Popular Music Research, Amsterdam, June 1981. 1982*, Göteborg & Exeter, IASPM, 1982, pp. 52-81.
- FALASSI, Alessandro, *Time out of Time. Essays on the Festival*, Albuquerque, University of New Mexico, 1987.
- FERNÁNDEZ CHRISTLIEB, Fátima, *Los medios de difusión masiva en México*, México, Juan Pablos Editor, 1982.
- FERNÁNDEZ MANZANO, Reynaldo, “Iniciación a la música de Al- Andalus”, en *Historia y cultura del Islam español, Curso de Conferencias 1986-87*, Granada, Escuela Superior de Estudios Árabes, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1988, pp. 75-99.
- FIGUEROA HERNÁNDEZ, Rafael, *Son jarocho: Guía histórico-musical*, México, Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, 2007.

- “Naranjas y limas. Una tradición compartida con el Caribe”, tesis de Maestría, Universidad Nacional Autónoma de México. Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, 2012.
- “El son jarocho en los Estados Unidos de América. Globalizaciones, migraciones e identidades”, tesis de Doctorado, Instituto de Investigaciones Histórico-Sociales. Universidad Veracruzana, 2014.
- *Jarana I y II (2 vol.)*, México, Comosuenta, 2014.
- *Jarana jarocho. Acordes y tonalidades*, México, Comosuenta, 2014.
- FINNEGAN, Ruth, “¿Por qué estudiar la música? Reflexiones de una antropóloga desde el campo?”, *Antropología*, 15-16, 1998, pp. 9- 32.
- FOSTER, George, *Sierra Popoluca folklore and beliefs*, Berkley & Los Ángeles, University of California Press, 1945.
- FOUCAULT, Michel, *Espacios de poder*, Madrid, La Piqueta, 1991.
- GAMBOA HERRERA, J. Ignacio, “Las Misiones Culturales entre 1922 y 1927”, *Área Temática 9. Historiografía de la Educación*, 2007, pp. 1-9.
- GARCÍA DE LEÓN, Antonio, “El universo de lo sobrenatural entre los nahuas de Pajapan, Veracruz”, *Estudios de Cultura Náhuatl*, 8, 1969, pp. 279- 311.
- “El mar de los encuentros”, *Anales del Caribe*, nº 12, 1992, pp. 30- 57.
- “Contrapunto entre lo barroco y lo popular en el Veracruz colonial”, *Heterofonías*, nº 109, julio, 1994, pp. 17-27.
- *El mar de los deseos. El Caribe hispano musical. Historia y contrapunto*, México, Siglo XXI, 2002.
- “Prólogo”, en CAO ROMERO, Claudia, *Tablados y fandangos. Algo sobre los bailes de tarima en el son jarocho*, 2003.
- *Fandango. El ritual del mundo jarocho a través de los siglos*, México, Conaculta-IVEC, 2006.
- “Notas al disco Sones Compartidos. Huasteca, Sotavento, Tierra Caliente”, Dirección General de Vinculación Regional-Conaculta, 2010.
- GARCÍA ESPINOZA, Antonio, “Fiesta de la chogosta: Defensa del patrimonio cultural”, *Pacarina del Sur*, Año 5, nº 20, julio-septiembre, 2014.
- GARCÍA HERNÁNDEZ, Tomás, “La fiesta del Santuario”, *Cuenca*, s/f, pp. 4-10.
- “Notas al disco Jaraneros y decimistas de Oaxaca”, Programa de Desarrollo Cultural del Sotavento/Conaculta, 2004.
- “Notas al disco Jaraneros de Guichicovi”, Programa de Desarrollo Cultural del Sotavento/Conaculta, 2009.
- GARCÍA JIMÉNEZ, Modesto, “Holguras del patrimonio. La música popular entre el museo y la calle”, en NOGUÉS, Antonio M. & CHECA, Francisco, *La cultura sentida*, Sevilla, Signatura Demos, 2011, pp. 315-340.
- GARCÍA MARTÍNEZ, Bernardo, “Consideraciones corográficas”, en *Historia General de México, Tomo I*, México, El Colegio de México, 1987.
- GARCÍA RANZ, Francisco, “El marimbol (I y II)”, *Son del Sur*, junio, 4, 1997, pp. 47-53.

- “Cuando el león vivía en la selva: notas sobre la guitarra grande de son”, *Son del Sur*, febrero, 10, 2004, pp. 59- 66.
- *Arquitectura vernácula del Sotavento*, México, Programa de Desarrollo Cultural del Sotavento, 2010.
- *Acervos en movimiento. Sotavento. Guía de escucha* [documentos audio], Programa de Desarrollo Culutral del Sotavento-Coordinación Nacional de Antropología (INAH), 2012.
- GIDDENS, Anthony, *Las consecuencias de la modernidad*, Madrid, Alianza, 1993.
- GIL CALVO, Enrique, “La disolución festiva”, *Antropología*, n° 11, marzo-octubre, 1996, pp. 135- 145.
- “Apuntes para una teoría de la región y de la identidad regional”, en *Estudios sobre las culturas contemporáneas*, 1994, vol. VI, n° 18, Universidad de Colima.
- GLUCKMAN, Max, *Rituals of Rebellion in South Africa*, Manchester, Manchester University Press, 1959.
- GOFFMAN, Erving, *The Presentation of Self in Everyday Life*, New York, Anchor, 1956.
- GONZÁLEZ GONZÁLEZ, Agustín P., “Solo en el fandango se aprende: Prácticas de lo jarocho en el movimiento jaranero”, tesis de Maestría en Sociología, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 2013.
- GOTTFRIED, Jessica, “El fandango jarocho actual en Santiago Tuxtla”, tesis de Maestría en Ciencias Musicales, Universidad de Guadalajara, Centro de Arte, Arquitectura y Diseño, 2005.
- “El fandango veracruzano: performance escénico y festivo” [comunicación oral], LASA 2009: Repensando las desigualdades. XXVIII Congreso de la Asociación de Estudios Latinoamericanos, en Asociación de Estudios Latinoamericanos, 2009a.
- “Nicolás Sosa: informante y amigo de Gerónimo Baqueiro Foster. Investigaciones del huapango veracruzano, 1937-1947”, *Antropologías. Boletín Oficial del INAH*, n° 86, mayo-agosto, 2009b, pp. 16- 20.
- “Acarreo de niños. Santiago Tuxtla”, en DANNY, Agustín (coord.) *Veracruz Fiesta Viva Tomo I*, 2009c, pp. 295-306.
- “Cambio y continuidad en los sones de fandango: Puebla y Veracruz”, *Revista de Literaturas Populares*, n° 1 y 2, vol. Año X, 2010, pp. 319- 345.
- & PÉREZ MONTFORT, Ricardo, “Fandango y son entre el campo y la ciudad, Veracruz-México, 1930-1990”, en JUÁREZ HERNÁNDEZ, Yolanda & BOBADILLA GONZÁLEZ, L. (coord.), *Veracruz: Sociedad y cultura popular en la región Golfo Caribe*, México, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo/Universidad Veracruzana/Instituto Veracruzano de Cultura, 2009, pp. 69- 93.
- GROTOWSKY, Jerzy, *Hacia un teatro pobre*, Madrid, Siglo XXI, 2008.
- GUADARRAMA OLIVERA, Fernando, “Fandango, comunidad y regeneración cultural” [comunicación oral], Foro El fandango jarocho: Un mundo de vida, Ciudad de México, 2009.
- GUADARRAMA SOSA, Adriana, “La gestión del patrimonio cultural municipal: Entre la teoría y la praxis. El caso de Tlacotalpan, Veracruz, a partir de su Declaratoria

- como Patrimonio Mundial de la UNESCO”, tesis de Licenciatura en Desarrollo y Gestión Interculturales, Facultad de Filosofía y Letras. Universidad Nacional Autónoma de México, 2013.
- GUERRERO, Juliana, “El género musical en la música popular: algunos problemas para su caracterización”, *Trans Revista Transcultural de Música*, n° 16, 2012.
- GUTIÉRREZ HERNÁNDEZ, Ramón, “Los caminos del son”, *Son del Sur*, 1996, n° 2, pp. 14-18.
- GUTIÉRREZ SILVA, Gilberto, “Las coplas del campamento”, *Son del Sur*, 4, 1997, pp. 56- 57.
- HERNÁNDEZ ROSARIO, Reyna & TROLLE TADEO, Axel, *Memorias: Taller de Son Trilingüe*, Culturas Populares Unidad Regional Sur de Veracruz, 1993.
- & PASCOE, Juan, *La versada de Arcadio Hidalgo*, México, Fondo de Cultura Económica, 1985.
- HAMMERSLEY, Martyn & ATKINSON, Paul, *Etnografía. Métodos de investigación*, Barcelona, Paidós, 1994.
- HANGERT, Waltraud, “Religión y vida económica”, *Documentos n° 8*, 1992, Unidad Regional Acayucan/Dirección General Culturas Populares/Casa de la Cultura Minatitlán.
- HERNÁNDEZ HERNÁNDEZ, Emiliano, “Los nahuas y la muerte”, *Cuadernos de trabajo Acayucan, n° 1*, México, Dirección General de Culturas Populares, 1982.
- HERNÁNDEZ PALACIO, Esther & GUTIÉRREZ SILVA, Gilberto, “Los sones jarocho en el contexto de la globalización”, en ARIZPE, Lourdes, *Retos culturales de México frente a la globalización*, México, Cámara de Diputados/Porrúa, 2006.
- & OBRADOR CUESTA, Marduck, “El son jarocho en California: coplas y versadas migratorias”, en CUEVAS VELASCO, N. Angelica & VELASCO GONZÁLEZ, Raquel (coord.), *El norte y el sur de México en la diversidad de su literatura*, México, Juan Pablos Editor, 2011, pp. 149- 177.
- HERNÁNDEZ RIVERA, Claudia, “Textos de la exposición fotográfica. Playa Vicente. 130 años de historia”, *Cultura Popular*, n° 38, 2013, pp. 1-2.
- HERNÁNDEZ ROSARIO, Reyna, *Memorias taller de son bilingüe*, Acayucan, Veracruz, Conaculta-Dirección General de Culturas Populares, 1991.
- HERNDON, Marcia, “Cultural Engagement: the Case of Oakland Symphony Orchestra”, *Yearbook of traditional Music*, XX, 1988, pp. 134- 145.
- HERZOG, George, “The Human Music Style”, *Journal of American Folklore*, 41, 1928, pp. 183- 231.
- “Comparative Musicology”, *Music Journal*, 6, IV, 1944, pp. 11.
- HOMOBONO, José I., “Las nuevas fiestas: cronotopos de la glocalización. De su casuística vasca a la europea”, en NOGUÉS, Antonio. M. & CHECA, Francisco, *La cultura sentida*, Sevilla, Signatura Demos, 2011.
- HOOD, Mantle, “Training and Research Methods in Ethnomusicology”, *Ethnomusicology*, 11, I, 1957, pp. 2.
- HORNOSTEL, Erich, “Die Probleme der vergleichenden Musikwissenschaft”, *Zietschrift der Internationalen Musikgesellschaft*, 7, 1905, pp. 85- 97.

- HUERTA BELTRÁN, Alberto, “Apuntaciones históricas acerca del origen de Otatitlán, Veracruz”, en *Fiestas Titulares 3 de mayo. Celebración de la llegada del Cristo Negro a la Villa de Otatitlán*, Dirección General de Turismo, s/f.
- HUIDOBRO GOYA, Alejandro, “Los fandangos y los sones: La experiencia del son jarocho”, tesis de Licenciatura en Antropología Social, Universidad Autónoma Metropolitana, División de Ciencias Sociales y Humanidades, Departamento de Antropología, 1995.
- (realizador), *Ariles y más ariles. Testimonios del son jarocho* [documento audiovisual], 1996.
- IBÁÑEZ, Jesús, “Perspectivas de la investigación social: el diseño en la perspectiva estructural”, en GARCÍA FERRANDO, Manuel, IBÁÑEZ, Jesús & ALVIRA, Francisco, *El análisis de la realidad social. Métodos y técnicas de investigación*, Madrid, Alianza Universidad, 1986.
- JIMÉNEZ DE BÁEZ, Yvette, “Décimas y glosas mexicanas: entre lo oral y lo escrito”, en TRAPERO, Maximiano (coord.), *La décima popular en la tradición hispánica. Actas del Simposio Internacional sobre la décima*, Las Palmas de Gran Canaria, Universidad de Las Palmas/Cabildo Insular de Gran Canaria, Departamento de Ediciones, 1994.
- *Voces y cantos de la tradición*, México, El Colegio de México, 1998.
- NAVA, Fernando; CUÉLLAR, Donají; MOLINA, Marco A., ORTIZ, Mario & ALCOCER, Benito, *Fiesta de la Candelaria en Tlacotalpan, Veracruz*, México, Colegio de México, 1994.
- JIMÉNEZ DE MADARIAGA, Celeste, “Rituales festivos y confrontación social. Cruces de mayo de la provincia de Huelva”, *Gazeta de Antropología*, (2), 27, artículo 31, 2011, pp. 1-15
- JONES, William, “On the Musical Modes of Hindoos”, *Asiatic Researches*, 3, 1792, pp. 55- 87.
- KAYE, Neha, “Marina Abramovic”, en *Art in to Theatre*, Amsterdam, Harwood, 1996, pp.180-192.
- KEELING, Richard, *Women in North American Indian Music. Six Essays*, Bloomington, Society of Ethnomusicology, Indiana University, 1989.
- KERTZER, David I., *Ritual, Politics and Power*, New Haven, Conn, Yale University, 1988.
- KIESEWETTER, Rápele, *Die Musik der Araber*, Liepzig, 1842.
- KLUNDER Y DÍAZ MIRÓN, Juan, “El verdadero origen del vocablo jarocho”, *El Dictamen*, 1944.
- KOHL, Randall C., *Ecos de "la Bamba". Una historia etnomusicológica sobre el son jarocho de Veracruz, 1946-1959*, Xalapa, Instituto Veracruzano de la Cultura, 2007.
- *Escritos de un naufrago habitual. Ensayos sobre el son jarocho y otros temas etnomusicológicos*, Xalapa, Universidad Veracruzana, 2010.
- KOTTAK, Phillip, *Antropología. Una exploración a la diversidad humana*, Madrid, McGraw Hill, 1994.

- LOA, Angélica N., “Performing Cultural Resistance: Chicano Public Art Practices toward Community-Development”, tesis de Master of Public Arts Studies/Master of Planning, University of Southern California, Faculty of the School of Fine Arts, 2005.
- LOMAX, Alan, “Song Structure and Social Structure”, *Ethnology*, n° 1, 1962, pp. 425-451.
- LONCÓN ANTILEO, Elisa, *Memoria. Foro de Consulta sobre los conocimientos y valores de los pueblos originarios del sur de Veracruz. Hacia la construcción de una educación intercultural*, México, SEP-Coordinación General de Educación Intercultural y Bilingüe, 2006.
- LÓPEZ RODRÍGUEZ, Manuel, “Etimología del fandango y origen de las diversas formas flamencas”, *V Congreso de Folclore Andaluz. Expresiones de la cultura del pueblo “El fandango”*, 1994.
- LOZA, Steve, “Origins, Forms and Development of the Son Jarocho: Veracruz, Mexico.”, *Aztlán. International Journal of Chicano Studies Research*, 1982, pp. 257-274.
- “From Veracruz to Los Angeles: The reinterpretation of the “Son Jarocho””, *Latin American Music Review*, n° 2, Autumn- Winter, vol. 13, 1992, pp. 179- 194.
- MACÍAS SÁNCHEZ, Clara, “La música entre Al-Andalus y la Curva del Níger. Una invitación a la etnomusicología”, tesis de posgrado Diploma de Estudios Avanzados, Departamento de Antropología Social, Universidad de Sevilla, 2010.
- MANNING, Frank E. (ed.), *The Celebration of Society: Perspectives on Comptemporary Cultural Performances*, Ohio, Bowling Green University Press, 1982.
- MARGULIUS, Mario, *La cultura de la noche, la vida nocturna de los jóvenes en Buenos Aires*, Buenos Aires, Espasa-Calpe Argentina, 1994.
- MARTÍNEZ AYALA, Jorge A., “...éste es el Maracumbé. El fandango de la rivera del Balsas. Una bandolita de oro, un bandolón de cristal...”, en MARTÍNEZ AYALA, Jorge A., *Historia de la música en Michoacán*, Morelia, Morevallado Editores, 2004, pp. 175- 188.
- MARTÍNEZ CORTÉS, Zoila, “Fandango jarocho en el espacio urbano de Xalapa. Aproximación a un performance ritual”, tesis de Licenciatura en Sociología, Universidad Veracruzana, Xalapa, 2007.
- MAUSS, Marcel, *Lo sagrado y lo profano (Obras I)*, Barcelona, Barral, 1970.
- MC ALOON, John, *Rite, Drama, Festival, Spectacle: Rehearsals Toward a Theory of Cultural Performance*, Philadelphia, Institute for the Study of Human Issues, 1984.
- MEDINA, Xochitl & RUIZ RIVERA, Patricia, *La escenificación del folklor. Danza mexicana 1921-2003*, México, Conaculta-INBA-Cenart, 2004.
- MEDINILLA, Manuel, *Jefatura política del Distrito de Tuxtepec. Cuadro sipnóptico y estadístico*, Oaxaca, 1883.
- MELÉNDEZ DE LA CRUZ, Juan, “Gilberto Gutiérrez: La importancia del trabajo comunitario”, *Son del Sur*, 10, 2004a, pp. 26- 40.
- *Versos para 100 sones jarochos*, México, Comosuená, 2004b.

- “El son jarocho en el sur del estado de Veracruz y su desarrollo en los últimos veinte de años (1981-2001)” [comunicación oral], XXII Encuentro de Jaraneros de Tlacotalpan, 2005.
- & DELGADO CALDERÓN, Alfredo, *La Candelaria, una fiesta que enaltece*, Minatitlán, Casa de Cultura de Minatitlán, 1992.
- MELÉNDEZ FUENTES, Daniela, “Características culturales de los programas radiofónicos de son jarocho que lo han difundido en Veracruz con más de 30 años al aire”, tesis de Licenciatura en Ciencias y Técnicas de la comunicación, Universidad de Xalapa, 2005.
- MELGAREJO VIVANCOS, José L., *Los jarochos*, Xalapa, Gobierno del Estado de Veracruz, 1950.
- MÉNDEZ, M. Agueda, *Amores prohibidos: la palabra condenada en el México de los virreyes. Antología de coplas y versos censurados por la Inquisición de México*, México, Siglo XXI, 1997.
- MÉNDEZ LAVIELLE, Guadalupe, *La Candelaria en Tlacotalpan*, Cuadernos de Cultura Popular, Xalapa, Instituto Veracruzano de Cultura, 1995.
- MENDOZA, Vicente T., *Panorama de la música tradicional de México*, México, UNAM, 1956.
- MERRIAM, Alan, “Ethnomusicology: Discussion and Definition of the Field”, *Ethnomusicology*, 3, IV, 1960, pp. 107- 114.
- “Usos y funciones”, en CRUCES VILLALOBOS, Francisco (ed.), *Culturas Musicales. Lecturas de etnomusicología*, Madrid, Trotta, 1964.
- MERTRAU, G. S. “Of Feasts and Carnivals”, *Cultures*, vol. 3, nº 1, 1976, pp. 7-12.
- MONCAYO CADENA, Elsa L., “El fandango jarocho. Tlacotalpan, Veracruz. Fiestas de la Candelaria”, tesis de Licenciatura Técnico Profesional Folklorista de Danza Mexicana, Escuela Superior de Danza Folclórica Mexicana, Chihuahua, 2009.
- MOORE, Sally & MYERHOFF, Barbara (eds.), *Secular Ritual. A working definition of ritual*, Assem, Vam Gorcum, 1977.
- MORENO NÁJERA, Andrés (comp.), *Presas del encanto. Crónicas de son y fandango*, México, Programa de Desarrollo Cultural del Sotavento, 2009.
- *Las Pascuas de la región de los Tuxtlas*, México, Proyectos Culturales de la Región del Sotavento, Veracruz, 2013.
- MORENO RIVAS, Yolanda, *Historia de la música popular mexicana*, México, Conaculta/Alianza Editorial Mexicana, 1979.
- MOROSINI, Francisco, “Cuando el petróleo cubrió al son”, *Son del Sur*, nº 2, 1996, pp. 34-35.
- MUGGLESTONE, Erica, “Guido Adler’s “The scope, Method and Aim of Musicology” (1885): An English Translation with an Historico-Analytical Commentary”, *Yearbook of traditional Music*, 13, 1981, pp. 1- 21.
- MYERS, Helen, *Ethnomusicology: An Introduction*, London, McMillan Press, 1992.
- NAVARRETE CÁCERES, Carlos, *En la diáspora de una devoción. Acercamientos al estudio del Cristo Negro de Esquipulas*, México, Instituto de Investigaciones Antropológicas-UNAM, 2013.

Bibliografía y documentos audiovisuales

- NETTL, Bruno, "The State of Research in Ethnomusicology, and Recent Developments", *Current Musicology*, XX, 1975, pp. 67.
- *The Western Impact on World Music: Change, Adaptation and Survival*, New York, Schirmer Books, 1985.
- NGOU-MVÉ, Nicolás, *El África bantú en la colonización de México (1595- 1640)*, Madrid, CSIC, 1994.
- NIETO, Raúl, "Ritualidad secular, prácticas populares y videocultura en la Ciudad de México", *Alteridades*, vol. 11, n° 22, julio-diciembre, 2001, pp. 49-57.
- OCHOA SERRANO, Álvaro, *Mitote, fandango y mariacheros*, Zamora, Michoacán, Gobierno del Estado de Michoacán/Colegio de Jalisco, 2000.
- OLMOS AGUILERA, Miguel, "La etnomusicología y el noroeste de México", *Desacatos*, n° 12, otoño, 2003, pp. 45-61.
- OROVIO, Helio, *Música por el Caribe*, Santiago de Cuba, Oriente, 1994.
- ORTEGA GUERRERO, Salvador, "La construcción del arpa jarocho", *Antropologías. Boletín Oficial del INAH*, n° 31, julio, 1980, pp. 54- 64.
- ORTIZ, Fernando, *Glosario de afronegrismos*, La Habana, Ciencias Sociales, 1924.
- ORTIZ LÓPEZ, Samarcanda, "Son jarocho y su reapropiación en la ciudad de México. La reinención de una tradición", tesis de Licenciatura en Etnología, Escuela Nacional de Antropología e Historia, 2009.
- OSEGUERA RUEDA, Félix, "La guitarra grande", *Son del Sur*, enero, 6, 1998, pp. 43-45.
- PALAFX MÉNDEZ, Ana Z., "Fandango vs Escenario" [comunicación oral], Foro Música Tradicional. Feria del Libro Antropológico, México, INAH, 2012.
- & CASTRO GARCÍA, Antonio (realizadores), *Tlacotalpan. 30 años de Encuentro* [documento audiovisual], Tierra, tiempo y contratiempo, 2009
- (productora) & CASTRO GARCÍA, Antonio (realizador), *4 Sones rituales* [documento audiovisual], Tierra, tiempo y contratiempo, 2005.
- PARAÍSO, Raquel, "Las redes de la globalización y su efecto en las músicas folclóricas: el caso de los sones mexicanos", *Revista de Literaturas Populares*, Año X, n° 1 y 2, 2010, pp. 151-182.
- PARRA MUÑOZ, Rafael, "De algunas notas sobre la música e instrumentos tradicionales en el hoy México" [publicación en Internet: www.laguitarra-blog.com], 2006.
- PASCOE, Juan, *La Mona*, Xalapa, Universidad Veracruzana, 2003.
- PASCUAL ARIAS, Francisco, *Cancionero zoque-popoluca de sones jarochos*, Acayucan, Unidad Regional de Culturas Populares, 1991.
- PEDROVIEJO ESTERUELAS, Juan M., "Repercusiones lingüísticas de la colonización de América en el siglo XVI: Origen y destino de los primeros pobladores", *Revista Electrónica de Estudios Filológicos*, n° 21, julio, 2011.
- PÉREZ FERNÁNDEZ, Rolando A., *La música afromestiza mexicana*, 1990.
- "El son jarocho como expresión musical afromestiza", en LOZA, Steven (ed.), *Musical Cultures of Latin America: Global Effects, Past and Present*, Los Angeles,

- Department of Ethnomusicology and Systematic Musicology, UCLA, 2003, pp.39-56.
- “Notas en torno al origen kimbundu de la voz fandango”, en GUTIÉRREZ ROJAS, Daniel E. (coord.), *Expresiones musicales del occidente de México*, Morelia, México, Morevallado Editores, 2011, pp. 107- 136.
- PÉREZ GARCÍA, Karen & SALAMANCA FUENTES, Eder A., “Propuesta de campaña publicitaria para la difusión de la fiesta de la Candelaria en Tlacotalpan, Veracruz”, tesis de Licenciatura en Ciencias de la Comunicación, Universidad Nacional Autónoma de México. Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, 2009.
- PÉREZ MONTFORT, Ricardo, “Fandango: fiesta y rito”, *Revista de la UNAM*, n° 478, vol. noviembre, 1990, pp. 45- 49.
- *Estampas de nacionalismo popular mexicano. Ensayos sobre cultura popular y nacionalismo*, México, Ciesas, 1994.
- *Tlacotalpan, la Virgen de la Candelaria y los sones*, México, Fondo de Cultura Económica, 1996.
- “La décima comprometida en el sotavento veracruzano de principios del siglo XIX a la Revolución”, *Son del Sur*, diciembre, 7, 1998, pp. 20- 30.
- “Fandango”, en CASARES RODICIO, E. (coord.), *Diccionario de la Música. Española e Hispanoamericana. Volúmen VIII*, Sociedad General de Autores, 1999, pp. 927- 931.
- “Los estereotipos nacionales y la educación posrevolucionaria (1920-1930)”, en *Avatares del nacionalismo cultural*, México, Ciesas, 2000a, pp. 35- 67.
- ““Esa no porque me hiera”. Semblanza superficial de treinta años de radio en México. 1925-1955”, en *Avatares del nacionalismo cultural*, México, Ciesas, 2000b, pp. 91-115.
- “Acercamientos al son mexicano: el son de mariachi, el son jarocho y el son huasteco”, en *Avatares del nacionalismo cultural*, México, Ciesas, 2000c, pp. 117-149.
- “Testimonios del son jarocho y del fandango: Apuntes y reflexiones sobre el resurgimiento de una tradición regional hacia fines del siglo XX”, *Antropologías. Boletín Oficial del INAH*, abril-junio, 2002, pp. 81- 95.
- “Encuentro con el son: una crónica del son jarocho a 25 años del Encuentro de Jaraneros. N° 22” [Programa radiofónico], RAMÍREZ ROMERO, Graciela (producción), Radio Educación, 2004.
- “Nacionalismo y regionalismo en el cine mexicano 1930-1950”, en *Expresiones populares y estereotipos culturales en México. Siglos XIX y XX. Diez ensayos*, México, Casa Chata- Ciesas, 2007a, pp. 299- 321.
- “El “negro” y la negritud en la formación del estereotipo jarocho durante los siglos XIX y XX” en *Expresiones populares y estereotipos culturales en México. Siglos XIX y XX. Diez ensayos*, México, Casa Chata- Ciesas, 2007b, pp. 175-210.
- “Desde Santiago a la Trocha: la crónica local sotaventina, el fandango y el son jarocho”, *Revista de Literaturas Populares*, Año X, n° 1 y 2, 2010, pp. 211-237.

- PERRY GUILLÉN, Ricardo, “Rituales en San Lorenzo”, *Son del Sur*, 1998, nº 6, pp. 39-42.
- & ZEFERINO HUERVO, Zenén, “Proyecto. Centro de Documentación del Son Jarocho”, 1996.
- PIGGOT, Francis T., *The Music and Musical Instruments of Japan*, London, 1893.
- PIÑAR ALVÁREZ, Ángeles; NAVA TABLADA, Martha E. & VIÑAS OLIVA, Diana K., “Migración y ecoturismo en la reserva de la biosfera de los Tuxtlas”, *Pasos. Revista de Turismo y Patrimonio Cultural*, vol. 9, nº 2, 2011, pp. 383-396.
- PORTILLA VIVEROS, Melesio (realizador) & TALLET, Bernard (dirección), *Los llanos de San Juan. Historia de hombres y tierras* [documento audiovisual], Institut de Recherche pour le Développement/Ciesas, México, 2006.
- PRIETO DORANTES, Leonardo, “El son jarocho y sus actores: Identidad y cambio en las prácticas”, tesis de Licenciatura en Psicología, Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Sociología, 2009.
- PRIETO STAMBAUGH, Antonio, “Performance: Definición”, en SZURMUK, Monica & MCKEE, Robert (coord.), *Diccionario de estudios culturales latinoamericanos*, México, Instituto Mora/ Siglo XXI, 2009.
- PULIDO TEJEDA, Maritza, “¡Viva el son jarocho infantil!”, *Mecapale*, Año 1, noviembre, 2000, pp. 16-18.
- QUEVEDO, Cameron, CRUZ CASTELLANOS, Joel & FLORES, Aldo (realización), *Violinero: la voz de la sierra de los Tuxtlas* [documento audiovisual-trailer], 2013.
- RADIO EDUCACIÓN, “Radio Educación en la historia política y cultural de México”, en *Una historia hecha sonidos. Radio Educación: la innovación en el cuadrante*, México, Secretaría de Educación Pública, 2004, pp. 27-115.
- RAMÍREZ ROMERO, Graciela, “Radio Educación en Tlacotalpan”, *Son del Sur*, 10, 2004, pp. 39-42.
- RAPPAPORT, Roy A., *Ritual y religión en la formación de la humanidad*, Madrid, Cambridge University Press, 2001.
- REYES DE LA MAZA, Luís, *Cien años de teatro en México*, México, Secretaría de Educación Pública, 1972.
- REYES ZÚÑIGA, Lénica & HERNÁNDEZ JARAMILLO, José M., “Culturas musicales transfronterizas. La petenera en México y en España”, en *Músicas y saberes en tránsito*, Lisboa, Sociedad Ibérica de Etnomusicología (SIBE), 2012.
- RODRÍGUEZ BECERRA, Salvador, “Métodos, técnicas y fuentes para el estudio de las fiestas tradicionales populares”, en VELASCO MAÍLLO, Honorio (ed.), *Tiempo de fiesta. Ensayos antropológicos sobre la fiesta en España*, Madrid, Asociación Madrileña de Antropología, Tres-Catorce-Dieciséiete, 1982.
- “La fiesta de moros y cristianos de Benalauría. Una actuación de ingeniería festiva”, en CASTILLO RODRIGUEZ, José A. (coord.), *Moros y cristianos en Benalauría*, Ronda, La Serranía, 2007.
- RODRÍGUEZ LEÓN, Félix, *Los instrumentos musicales del son jarocho*, Conaculta-INAH, 1998.

- RODRÍGUEZ LÓPEZ, M. Teresa, *Ritual, identidad y procesos étnicos entre los nahuas de la Sierra de Zongolica*, México, Ciesas, 2003.
- RUIZ MAZA, Vicente, “Fiestas de la Candelaria en Medellín, Veracruz y otras celebraciones en el estado”, *Anuario de la Sociedad Folklórica de México*, vol. VIII, 1954, pp. 41- 55.
- “Cómo nació la Bamba”, *Revista Jarocho*, nº 33, 1964, p. 18.
- RUIZ RODRÍGUEZ, Carlos, “Estudios en torno a la influencia africana en la música tradicional de México: vertientes, balance, propuestas”, *Trans Revista Transcultural de Música*, 11, 2007, pp. 1- 21.
- SACHS, Curt, *The Rise of Music in the Ancient World, East and West*, New York, Norton, 1943.
- SALAS PEÑA, Fernando, “El fandango y los ballets folclóricos”, *Son del Sur*, nº 9, 2002, pp. 32- 37.
- SALDÍVAR, Gabriel, *Historia de la música en México*, México, Editorial Cultura, 1934.
- SÁNCHEZ CARRETERO, Cristina & NOYES, Dorothy, *Performance, arte verbal y comunicación. Nuevas perspectivas en los estudios de folclore en USA*, Oiartzun, Sendoa, 2000.
- SAUCEDO JONAPÁ, Francisco J., “El resurgimiento del son jarocho: Estado cultura popular y globalización”, tesis de Maestría en Sociología, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla. Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades "Alfonso Vález Pliego", 2009.
- “Celebrando la globalización. Vida cotidiana de músicos de son jaranero” en CHURCHILL, Nancy, FLORES MORALES, M. Lourdes, FLORES VILLEDA, Macarena (eds.), *La conciencia contradictoria de la vida cotidiana*, Puebla, Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades “Alfonso Vález Pliego”, pp. 65-84.
- SCHECHNER, Richard, *Between Theatre and Anthropology*, Philadelphia, University of Philadelphia Press, 1985.
- SEVILLA VILLALOBOS, Amparo, *Danza, cultura y clases sociales*, México, IMBA-Conaculta, 1990.
- “Son Raíz: diálogo musical entre regiones culturales”, en HÍJAR SÁNCHEZ, Fernando (coord.), *Cunas, ramas y encuentros sonoros. Doce ensayos sobre el patrimonio musical de México*, México, Dirección General de Culturas Populares-Conaculta, 2009, pp. 287- 310.
- “El fandango ayer y hoy”, en SEVILLA VILLALOBOS, Amparo (ed.), *El fandango y sus variantes. III Coloquio Música de Guerrero*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2013, pp. 9- 18.
- & PORTAL, M. Ana, “Las fiestas en el ámbito urbano”, en GARCÍA CANCLINI, Nestor (coord.), *La antropología urbana en México*, México, Conaculta/UAM/FCE, 2005, pp. 341- 376.
- SHEEHY, Daniel, “The Son Jarocho: The History, the Style and the Repertory”, tesis de Doctorado en Philosophy of Music, University of California. Los Angeles, 1979.

Bibliografía y documentos audiovisuales

- SILVA LÓPEZ, Gilberto; VARGAS MONTERO, Guadalupe & VELASCO TORO, José, *De padre río y madre mar. Reflejos de la cuenca baja del Papaloapan, Veracruz. Tomo I y II*, Gobierno del Estado de Veracruz, 1998.
- SKILLMAN, Teri, “The Bombay Hindi Film Song Genre: a Historical Survey”, *Yearbook of traditional Music*, 18, 1986, pp. 133- 144.
- SON ALTEPEE & MANOVUELTA FILMS, *Ayer hoy y mañana de la música de cuerdas del sur de Veracruz* [documento audiovisual].
- STANFORD, E. Thomas, *El son mexicano*, México, Secretaría de Educación Pública, 1984.
- STIGBERG, David, “Urban Musical Culture in Mexico: Professional Musicianship and Media in the Musical Life of Contemporary Veracruz”, tesis de Doctorado Filosofía en Musicología, University of Illinois, 1980.
- STONE, Ruth M., *Let the incide Be Sweet: the Interpretation of Music Even Among the Kpelle of Liberia*, Bloomington, Trickster Press, 1982.
- SUBIRÁ, José, *La tonadilla escénica*, Madrid, Tipografía de Archivos, 1928.
- TAMBIAH, Stanley J., “A Performative Approach to Ritual”, en TAMBIAH, S. J. (coord.), *Culture, Thought and Social Action. An anthropological Perspective*, Cambridge, Harvard University Press, 1985, pp. 123- 166.
- TINAJERO BERRUETA, Jorge, “Misiones Culturales Mexicanas”, *Rieda*, nº 2, septiembre-diciembre, vol. 1, 1993, pp. 109- 125.
- TURNER, Victor, *The Forest of Symbols*, New York, Ithaca, 1967.
- *The Ritual Process: Structure and Anti- Structure*, Chicago, Aldine, 1969.
- *Dramas, Fields and Metaphors: Symbolic Action in Human Society*, Cornell University Press, 1978.
- *From Ritual to Theatre: The Human Seriousness of Play*, New York, Performing Arts Journal Publication, 1982.
- *The Anthropology of Performance*, New York, The Performance Art Journal Press, 1988.
- URIBE CRUZ, Manuel, “Identidad étnica y mayordomías en zonas de alta concentración industrial. El caso de los nahuas, popolucas y zapotecas del Ismo veracruzano en el siglo XX”, tesis de Doctorado en Historia y Estudios Regionales, Instituto de Investigaciones Histórico Sociales-Universidad Veracruzana, 2002.
- VALLE MOYA, L. Alejandro, “Música tradicional ante los procesos de globalización. Las políticas e iniciativas culturales sobre son jarocho”, tesis de Licenciatura en Antropología Histórica, Facultad de antropología, Universidad Veracruzana, 2008.
- VAN GENNEP, Arnold, *Rites de passage*, Paris, Emile Nourry, 1909.
- VAN YOUNG, Eric, “Haciendo historia regional: consideraciones metodológicas y teóricas”, en PÉREZ HERRERO, Pedro (comp.), *Región e historia en México (1700-1850)*, México, Instituto Mora-UNAM, 1991.
- VARGAS MONTERO, Guadalupe, “El santuario del Cristo Negro de Otatitlán”, *Sotavento. Revista de Historia, Sociedad y Cultura*, 1997/1998, 3, 1998, pp. 119-144.

- “Cosmogonía, mentalidad y praxis religiosa. Santuarios y pueblos peregrinos del Golfo sur de Veracruz, México”, tesis de Doctorado en Historia Contemporánea, Universidad del País Vasco, 2007.
- “Expresiones religiosas públicas en las Constituciones de 1857 y 1917”, en BLÁZQUEZ DOMÍNGUEZ, Carmen (coord.), *Entre los derechos individuales y los derechos sociales. Las Constituciones de 1857 y 1917*, México, Gobierno del Estado de Veracruz, 2009, pp. 221- 249.
- “La cosmovisión de los pueblos indígenas”, en CÓRDOVA PLAZA, Rosío (coord.), *Atlas del patrimonio natural, histórico y cultural de Veracruz. Vol. III*, Xalapa, Secretaría de Educación- Gobierno del Estado de Veracruz, 2010, pp. 105- 126.
- “Encantamiento, hechizo, alivios y seres sobrenaturales en los pueblos ribereños del bajo Papaloapan”, en MONTERO GARCÍA, Luis A., SANDRÉ OSORIO, Israel & VELASCO TORO, José (coords.), *Mariposas en el agua. Historia y simbolismo en el Papaloapan*, México, Universidad Veracruzana, 2011.
- VÁZQUEZ DOMÍNGUEZ, Rubén, *El son jarocho: sus instrumentos y sus versos*, Xalapa, Universidad Veracruzana, 1991.
- VÁZQUEZ PALACIOS, Felipe & RIVERA FARFÁN, Carolina, “La fe que se expande por la Costa del Golfo, que cruza montañas y pantanos”, en HERNÁNDEZ, Alberto & RIVERA, Carolina (coord.), *Regiones y religiones en México. Estudios de la transformación sociorreligiosa*, Tijuana, Colegio de la Frontera de México/Ciesas 2009, pp. 63-93.
- VÁZQUEZ TORRES, Mario, “Cultura y ambiente”, en VELASCO TORO, José & BÁEZ-JORGE, Félix (coord.), *Ensayos sobre la cultura de Veracruz*, Xalapa, Universidad Veracruzana, 2000, pp. 223-241.
- VELASCO GARCÍA, Jorge H., *El canto de la tribu. Un ensayo sobre la historia del movimiento alternativo de música popular en México*, México, Conaculta, 2004.
- VELASCO MAÍLLO, Honorio, “La difuminación del ritual en las sociedades modernas”, *Revista de Occidente*, 184, 1990, pp. 103- 123.
- CRUCES VILLALOBOS, Francisco & DÍAZ DE RADA, Ángel, “Fiesta de todos, fiestas para todos”, *Antropología*, nº 11, 1996, pp. 147- 165.
- VELASCO TORO, José, “Vamos a Santuario del Señor de Otatitlán. Expresión numinosa de un ámbito regional”, en VELASCO TORO, José (coord.), *Santuario y región. Imágenes del Cristo Negro de Otatitlán*, Xalapa, Instituto de Investigaciones Histórico-Sociales. Universidad Veracruzana, 1997a, pp. 109- 200.
- “Tradición y religión popular en el Santuario de Otatitlán, Veracruz”, tesis de Maestría, Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades de la Universidad de Puebla, 1997b.
- *Tierra y conflicto social en los pueblos del Papaloapan veracruzano (1521-1917)*, Xalapa, Universidad Veracruzana, 2003.
- “Cosmovisión y deidades prehispánicas de la tierra y el agua en los pueblos del Papaloapan”, *La Palabra y el Hombre*, nº 129, enero-marzo, 2004, pp. 41- 64.
- VELÁZQUEZ HERNÁNDEZ, Emilia, “La población indígena del Sur de Veracruz. Entre la permanencia y la movilidad”, en CÓRDOVA PLAZA, Rosío (coord.), *Atlas del*

Bibliografía y documentos audiovisuales

- patrimonio natural, histórico y cultural de Veracruz. Vol. III*, Xalapa, Secretaría de Educación-Gobierno del Estado de Veracruz, 2010, pp. 89- 104.
- VILLOTEAU, Guillaume A., “Dans l’état actuel de l’artmusical en Égypte”, en JOMARD, E. Francóis, *Description de l’Égypt: état moderne*, Paris, 1809.
- WACHSMANN, Klaus, “Applying Ethnomusicological Methods to Western Art Music”, *World of Music*, 2, XXIII, 1981, pp. 74- 86.
- WAGNER, Max L., “Algunas apuntaciones sobre el folklore mexicano”, *The Journal of American Folklore*, n° 56, vol. 40, abril- junio, 1927, pp. 105- 143.
- WALLIS, Roger & MALM, Krister, *Big Sounds from Small People: the Music Industry in Small Countries*, New York, Pendragon Pr, 1984.
- WEBER, Max, “Conceptos sociológicos fundamentales”, en *Economía y Sociedad. Esbozo de sociología comprensiva*, Madrid, Fondo de Cultura Económica de España, 1922.
- WINFIELD, Fernando, “Jarocho. Formación de un vocablo”, *Anuario Antropológico*, n° 2, 1971, pp. 222-234.
- ZAMUDIO SERRANO, Cecilia, “El nuevo son neo-jarocho. Un fenómeno de re-creación lingüística y cultural. Un ejemplo de trascendencia textual”, tesis de Licenciatura en Antropología, Universidad Veracruzana, 2010.
- “Dos tarimas, un fandango. Dinámicas y relaciones transfronterizas entre los jaraneros de Tijuana, México-San Diego, EUA. Un análisis desde el lado sur de la frontera”, tesis de Maestría en Estudios de la Cultura y de la Comunicación, Universidad Veracruzana, 2014.
- ZARÁUZ LÓPEZ, Héctor L., “Integración comercial durante el siglo XIX: el caso de la explotación de caoba en el sur de Veracruz”, *Ulúa*, julio-diciembre, n° 2, 2003, pp. 135-170.

ÍNDICES VARIOS

MAPAS

1. Región del Sotavento. Delgado Calderón (2004)	103
2. Región del Sotavento. Programa de Desarrollo Cultural del Sotavento (2010) ...	103
3. Regiones del Estado de Veracruz. Ávila Landa (2008)	104
4. Regiones de la Costa Sur de la Costa del Golfo de México. Macías Sánchez (2016)	104
5. Regiones de la Costa Sur de la Costa del Golfo de México. Macías Sánchez (2016), versión doble carta	s/p

TABLAS

1. Elementos de la performance cultural	240
2. Repertorio de sonos interpretados en los fandangos	353
3. Repertorio de sonos interpretados en los festivales	361

GRÁFICOS

1. Fandangos analizados y motivo de celebración	258
2. Fandangos analizados y contexto festivo (2ª tipología)	259
3. Festivales analizados y contexto festivo	260
4. Fandangos analizados por regiones	265
5. Festivales analizados por regiones	266
6. Fandangos analizados y tipos de población	269
7. Festivales analizados y tipos de población	269
8. Fandangos por región y tipo de población	271
9. Festivales por región y tipo de población	271
10. Fandangos: motivo de celebración y tipo de población	272
11. Fandangos: motivo de celebración y región	272
12. Festivales: motivo de celebración y región	273
13. Festivales: motivo de celebración y tipo de población	273

AUDIOS²⁰⁷

❖ CAPÍTULO IV

FANDANGOS

1. Jaranas, Xalapa (Siquisiri), 15/02/2013 [01:20]	325
2. Requinto: Santiago Tuxtla (Carpintero), 26/1/2013 [00:33]	325
3. Declaración por un requinto, Otatitlán (Zapateado), 1/05/2013 [01:19]	325
4. Declaración por una jarana: Buenos Aires Texalpan, San Andrés Tuxtla, (Zapateado), 20/04/2013 [01:12]	325
5. Declaración por un violín: Otatitlán (Bamba), 11/05/2013 [01:30]	325
6. Guitarra grande: Aguacatepec, (Herlinda), 06/04/2013 [01:13]	326
7. Declarado por una leona: Huitzilac (Buscapié), 19/04/2014 [01:09]	326
8. Tarima: San Pedro Sotepan (Toro Zacamandú), 22/03/2016 [01:17]	326
9. Quijada: Huitzilac (Carpintero), 19/04/2014 [01:13]	327
10. Pandero: Playa Vicente (Morena), 17/07/2013 [01:19]	327
11. Güiro: Chacalapa (Buscapié), 23/06/2013 [01:44]	327
12. Marimbol: Puerto de Veracruz (Bamba), 16/12/2013 [01:26]	328
13. Cajón: Tlacotalpan (Cascabel), 31/01/2013 [01:20]	328
14. Huevos: Cosoleacaque (Zapateado), 16/11/2014 [01:00]	328
15. Flauta travesera: Tlacotalpan (Buscapié), 31/01/2013 [1:06]	328
16. Armónica: Tuxtepec (Gallo), 24/06/2014 [01:42]	328

FESTIVALES

17. Ejecución de grupo en modelo instrumental mayoritario (Morena, Grupo Son de Madrugada-Hueyapan de Ocampo): Encuentro de Jaraneros de Corral Nuevo, Acayucan 10/05/2013 [01:47]	329
--	-----

²⁰⁷ Todas las grabaciones recopiladas son propiedad de sus autores. Músicos, bailadores y cantadores reconocidos en ocasiones y desconocidos en otras. La edición, el tratamiento y masterizado de audio es trabajo de Ángel Macías Sánchez.

Índices varios

18. Ejecución de grupo en modelo instrumental mayoritario con percusión (Toro Zacamandú, Grupo Yacatecutli-Otatitlán): Festival del Tesechoacan, Playa Vicente 20/07/201 [01:36] 329
19. Ejecución de grupo exclusivamente de jaraneros (Bamba, Grupo Pajapeños-Pajapan): Encuentro de Jaraneros de Pajapan 7/03/2015 [01:30] 329
20. Ejecución de grupo guitarra de son y jaranas (Butaquito, Grupo Los Cotorritos-Cosoleacaque): Encuentro en la Tarima, Cosoleacaque 22/11/2013 [01:41] 329
21. Ejecución de grupo con incorporación de violín (Cupido, Grupo Son de Tlacojalpan-Tlacojalpan): Encuentro Nacional de Jaraneros y Decimistas, Tlacotalpan 31/01/2013 [01:06] 329
22. Ejecución de grupo con incorporación de arpa (Bamba, Grupo Los Hijos de la Chinantla-Tuxtepec): Encuentro Nacional de Jaraneros y Decimistas, Tlacotalpan 31/01/2013 [01:09] 329
23. Ejecución de un grupo con incorporación de armónica (Buscapié, Grupo Estanzuela-Tlacotalpan) Foro Cultural Cristo Negro, Otatitlán 01/05/2013 [01:16] 329
24. Ejecución de un grupo con incorporación de acordeón y congas (Guanábana, Grupo Guayaberas Blancas-Minatitlán) Encuentro Nacional de Jaraneros y Decimistas, Tlacotalpan 01/02/2013 [01:07] 329
25. Ejecución de un grupo con incorporación de flauta y tambores tabasqueños (Pájaro Cú, Grupo Tson Pantli- Villa Hermosa): Encuentro en la Tarima, Cosoleacaque 22/11/2013 [01:46] 329

CONCIERTOS

26. Ejecución de un grupo con el modelo mayoritario (Siquisirí, Grupo Los Vega) Xalapa 15/05/2015 [01:48] 330
27. Ejecución de un grupo con incorporación de violín y contrabajo (Balajú, Grupo Son de Madera) Xalapa 25/11/2015 [01:24] 330
28. Ejecución de un grupo con incorporación de batería y bajo eléctrico (Pájaro Cú, Grupo Los Cojolites) Xalapa 15/05/2015 [01:16] 330
29. Ejecución de un grupo con incorporación de flauta (Aguanieve, Grupo Afrojaroch) Xalapa diciembre 2014 [01:30] 330

FANDANGOS

30. Reglas en el fandango (Bamba) Puerto de Veracruz 16/02/2013 [01:51] 345
31. Versos de vaquería (Toro Zacamandú) Xalapa 15/02/2013 [01:47] 347

32. Versos marítimos (Balajú) Puerto de Veracruz 16/02/2013 [01:17]	347
33. Versos a lo divino (Buscapié) D. F. 26/04/2014 [00:51]	347
34. Versos de animales (Cascabel) Playa Vicente 18/07/2013 [01:30]	347
35. Versos de amor (Morena) Santiago Tuxtla 20/12/2013 [01:04]	347
36. Cantadores que se pisan (Colás) Xalapa 22/06/2013 [00:56]	347
37. Región Cuenca del Papaloapan (Morena) Tuxtepec 24/06/2014 [03:20]	359
38. Región Istmo (Morena) Acayucan 02/02/2014 [02:46]	359
39. Región Sierra (Morena) Chacalapa, Chinameca (24/06/2013) [03:18]	359
40. Región Tuxtlas (Morena) Buenos Aires Texalpan (20/04/2013) [02:52]	359
41. Región Exterior Costa Sur (Morena) Xalapa 22/02/2013 [03:27]	359
42. Región Cuenca del Papaloapan (Bamba) Playa Vicente 18/07/13 [02:53]	359
43. Región Istmo (Bamba) Acayucan 08/03/2014 [02:48]	359
44. Región Sierra (Bamba) San Pedro Soteapan 22/03/2016 [03:10]	359
45. Región Tuxtlas (Bamba) San Andrés Tuxtla (octubre 2011) [02:57]	359
46. Región Exterior (Bamba) DF 26/04/2014 [02:57]	359

FESTIVALES Y CONCIERTOS

47. Ejecución en festivales de sonos en desuso: (Arrieros) Cosamaloapan (octubre 2011) [02:10]	360
48. Ejecución en festivales: son de reciente creación (Pringa Pringa, Café con Pan) Xalapa 21/06/2013 [01:31]	361
49. Ejecución en conciertos: son de reciente creación (Son del Viento, Los Vega) Xalapa [01:59]	363
50. Ejecución en conciertos: arreglo a son tradicional (Trompito, Los Utrera) DF [02:00]	363

FANDANGOS

51. Verso de saludo (Buscapié) Huitzilac 19/04/2014 [00:21]	364
52. Verso de despedida (Guacamaya) Buenos Aires Texalpan, San Andrés Tuxtla 20/04/2013 [01:18]	364
53. Improvisación con tema dado: Tuxtepec (Zapateado), 26/06/2014 [01:43]	364
54. Versos de relación. San Andrés Tuxtla (Zapateado), 03/08/2013 [01:59]	364
55. Versos adaptados: Buenos Aires Texalpan (Ahualulco), 20/04/2013 [01:07]	364

FESTIVALES Y CONCIERTOS

56. Décimas declamadas por conductores de festival: Festival de Jaraneros, Decimeros e Improvisadores Orales, Tlacotalpan, 31/01/2013 [01:14] 365
57. Décimas declamadas por integrantes de grupo en festival: (Grupo Nigantonogue-Cosoleacaque) Festival de Son Jarocho de Jáltipan 28/12/2012 [01:09] 365
58. Ejecución de concierto: solos de instrumentos (Cascabel, Grupo Semilla Son Urbano-Distrito Federal) Xalapa 15/05/2015 [01:12] 366
59. Ejecución de concierto: reducción a sección rítmica (Guatimé, Patricio Hidalgo y su Afrojarocho) Xalapa diciembre, 2014 [01:10] 366

❖ CAPÍTULO V

RITUALES TRADICIONALES

I. FIESTAS PATRONALES

60. Mojiganga San Andrés Tuxtla (29/10/2011) [01:06] 393

TLACOTALPAN, VIRGEN DE LA CANDELARIA 31/01/2013-3/02/2013

61. Ambiente del Encuentro Nacional de Jaraneros y Decimistas, Tlacotalpan [01:09] 409
62. Grupo Alebrijes-Tuxtepec (Morena) [01:15] 409
63. Grupo Son y tanguero-Huimanguillo [01:23] 409
64. Grupo San Martín-Sinapan (Butaquito) [01:00] 410
65. Fandango Luz de Noche (Pájaro Cú) [01:02] 416
66. Fandango Luz de Noche (Toro Zacamandú) [01:23] 416

OTATITLÁN, FORO CULTURAL CRISTO NEGRO 1 y 2/05/2013

67. Feria de Otatitlán [01:47] 424
68. Peticiones de peregrinos²⁰⁸ [01:13].....424
69. Grupo Yacatecutli-Otatitlán (Son del Peregrino) [01:47] 429
70. Grupo Estanzuela- Tlacotalpan (Zapateado) [01:42] 430

²⁰⁸ Grabación de campo de Eduardo Lizalde Farías, Taniel Morales y Nicolás Triedo.

71. Fandango, Controversia en el fandango [02:13]	431
---	-----

TUXTEPEC, SAN JUAN BAUTISTA 24/06/2014

72. Banda de viento en procesión [01:20]	437
73. Entrada procesión al templo (Pájaro Cú) [01:43]	438
74. Coplas de ofrenda de prenda y repetición a modo de Justicias [01:27]	438
75. Décimas de las doncellas y ofrenda de zapateado [01:28]	439
76. Décimas a lo divino [01:38]	439
77. Son de San Juan Bautista [00:58]	439
78. Marimba [00:56]	441
79. Contrapunteo [03:45]	441

CHACALAPA, SAN JUAN BAUTISTA 23 y 24/06/2013

80. Mañanitas a San Juan Bautista (Siquisirí) [02:00]	448
81. Fandango (Zapateado) [01:50]	448
82. Paseo al Santo Patrono (Siquisirí) [02:02]	449
83. Mañanitas al Señor Santiago, Chacalapa 25/07/2014 [02:52]	450

II. VELORIOS

84. Velorio de San Andrés, San Andrés Tuxtla, 30/11/2011 [01:35]	451
85. Velorio a la Virgen de Guadalupe, Texcaltitan, San Andrés Tuxtla 12/12/2016 [01:55]	452
86. Velorio de la Virgen de Guadalupe El Hato, Santiago Tuxtla, 11/12/2016 [02:31]	452
87. Danza de la Malinche, San Pedro Soteapan, 17/03/2016 [02:22]	453
88. Danza del Tigre, San Pedro Soteapan, 17/03/2016 [01:26]	453

OHUILAPAN, VIRGEN DE LOS REMEDIOS 05/01/2014

89. Salida de la procesión [01:37]	459
90. En la población de San Andrés (Pájaro Cú y alabanzas) [02:25]	460
91. Llegada de la comitiva a casa de los Escribano [01:31]	460
92. Ante el altar (Guacamaya) [01:13]	461
93. Oreja Mocha (Zapateado) [01:14]	461

PAJAPAN, SAN JUAN DE DIOS 6 y 7/03/2015

94. Rezanderos de la peregrinación [02:07]	464
--	-----

Índices varios

95. Llegada de la peregrinación a Pajapan [01:00]	464
96. Arpisteros, bajada del Santo [01:43]	467
97. Arpisteros, casa de los mayordomos [01:52]	467
98. Salida de San Juan de Dios hacia el templo [01:26]	467
99. Encuentro de Jaraneros de Pajapan (Amatauali, Grupo La voz del son- Pajapan) [01:43]	468
100. Encuentro de Jaraneros de Pajapan (Sique, Grupo Son Jaguar- Tatahuicapan) [02:48]	468

III. CICLO NAVIDEÑO

SANTIAGO TUXTLA, PASEO DE RAMA 20 y 21/12/2013

101. Inicio del Paseo de la Rama [01:17]	472
102. Versos de la Rama [02:00]	476
103. Fandango (Cascabel) [01:50]	481
104. Fandango (Tusa) [01:17]	481

SANTIAGO TUXTLA, ACARREO DE NIÑOS DIOS 24/12/2013

105. Solicitud de acarreos [01:29]	482
106. Cruce de grupos de “acarreo” [00:43]	482
107. Pregón y coro de acarreo de Niños Dios [01:02]	482

IV. RITOS DE PASO

BUENOS AIRES TEXALPAN, BODA, 20/04/2013

108. Acarreo novios (Siquisirí) [01:14]	487
109. Llegada y marcha nupcial [01:10]	487
110. Huapango (Colás) [01:20]	489
111. Huapango (Bamba) [01:08]	489
112. Xalapa, Floreo de tarima en fandango (Siquisirí), Festival Qué Viva el Son, 21/06/2013 [11:54]	501

OTRAS PERORMANCES

I. FESTIVALES

PLAYA VICENTE, FESTIVAL DEL TESECHOACAN, 20/07/2013

113. Soneros del Tesechoacán (Siquisirí Vieja) [01:45]	515
114. Mono Blanco (Camotal) [01:43]	515
115. Presentación en décima de José Antonio Rodríguez Pulido [01:33]	515
116. Fandango (Colás) 19/07/2013 [00:51]	515

II. SEMINARIOS

TACAMICHAPAN, SEMINARIO DE SON JAROCHO LUNA NEGRA 1/04/2013-7/04/2013

117. Amanece en el rancho [01:47]	518
118. Taller de marimbol de Octavio Rebolledo [01:52]	519
119. Grupo de talleristas (Pájaro Cú) [01:18]	521
120. Grupo Chuchumbé (Caramba niño) [02:20]	521
121. Fandango (Enanos) [01:19]	522

III. CONCIERTOS

XALAPA, CONCIERTO FANDANGO CAFÉ CAFÉ 15/02/2013

122. Grupo Café Café-Chacalapa (Iguana) [01:33]	529
123. Grupo Café Café-Chacalapa (Gallina) [01:33]	530

XALAPA, CONCIERTO SON DE MADERA 25/11/2014

124. Grupo Son de Madera (Gavilancito) [01:18]	534
125. Grupo Son de Madera (Balajú) [01:32]	535
126. Grupo Son de Madera (Iguana) [01:18]	535

DF, RAP KALIMAN 22/06/2014

127. Grupo Lalo jaranas y su colectivo fandanguero (Morena) [01:50]	536
---	-----

Tesis de doctorado

La explosión del son y el fandango jarocho,

se terminó de imprimir en noviembre de 2016 en los talleres de Solar,
Servicios Editoriales, S.A. de C.V., Calle 2, número 21, San Pedro de los Pinos, 03800,
Ciudad de México.

La edición estuvo al cuidado de

Álvaro Fernández Fernández;

el diseño de portada a cargo de

Alejandro Rivera

Moraira.