

**CENTRO NACIONAL DE INVESTIGACIÓN, DOCUMENTACIÓN E
INFORMACIÓN DE LA DANZA JOSÉ LIMÓN**

Ensayo para obtener el título de:

Maestra en Investigación de la Danza

***“Un fandango urbano y del Sur de Veracruz. El vuelo de La Guacamaya y el
corazón de La Morena al golpe de ciudad”***

PRESENTA:

Alba Olinka Huerta Martínez

Tutor externo: Mtra. Sandra Demetria Monzoy Gutiérrez

Comité tutorial:

Mtra. Zulai Macías Osorno

Mtra. María Dolores Guadalupe Ponce Gutiérrez

Dra. Andrea Margarita Tortajada Quiroz

Ciudad de México, enero 2015

www.inbadigital.bellasartes.gob.mx

Formato digital para uso educativo sin fines de lucro.

Cómo citar este documento: Huerta Martínez, Olinka. Un fandango urbano y del Sur de Veracruz. El vuelo de La Guacamaya y el corazón de La Morena al golpe de ciudad. Cenedi Danza/INBA. México, D.F.: 2015.

Descriptorios temáticos (palabras clave): danza tradicional mexicana, fandango, fandango urbano, cuerpo híbrido, cuerpo comunitario, traditional Mexican danza, urban fandango, hybrid bodies, communal bodies.



**CENTRO NACIONAL DE INVESTIGACIÓN, DOCUMENTACIÓN E
INFORMACIÓN DE LA DANZA JOSÉ LIMÓN**

**Ensayo para obtener el título de:
Maestra en Investigación de la Danza**

***“Un fandango urbano y del Sur de Veracruz. El vuelo de La Guacamaya y el
corazón de La Morena al golpe de ciudad”***

PRESENTA:

Alba Olinka Huerta Martínez

Tutor externo: Mtra. Sandra Demetria Monzoy Gutiérrez

Comité tutorial:

Mtra. Zulai Macías Osorno

Mtra. María Dolores Guadalupe Ponce Gutiérrez

Dra. Andrea Margarita Tortajada Quiroz

Ciudad de México, enero 2015

*A Sandra Monzoy,
porque a pesar de las dificultades, los atropellos y las injusticias, abrió este camino
y me acompañó hasta el final.*

AGRADECIMIENTOS

A mi madre, por saberlo todo, siempre.

A mi padre, por pensar en todo, siempre.

A mi hermano, por todo y porque sí.

A mis tías María, Maricela y Marina Huerta por su apoyo y por su amor.

A mis amigos, por compartir valores, formas de ver el mundo y estar en cada momento difícil, en cada alegría, pero sobre todo, por ser quienes son y preocuparse por esta tesis tanto como yo. Gracias a Karina Medina, Daniela Pruneda, Laura Domínguez, Francisco Elías, Cecilia Vera, Blanca Avilés, Rubén Heredia, Víctor Lozano, Donají García, Iván Moreno, Víctor Kameyama, Carlos Buchan, Carlos Santoscoy, Kadiya Calderón, Javier Chávez, Elías Vargas, Jessica García, Laura Maya, Berenis López, Xante Carbajal, Juan Jimael y Tania Rubio.

A mis maestras: Dolores Ponce, Margarita Tortajada, Zulai Macías, Yasna Vergara, Gilsamara Moura, Patricia Camacho, Rubí Oseguera y Hemma Lee, por ser tan inmensas en la enseñanza y en el corazón.

A la primera generación de la Maestría en Investigación de la Danza, especialmente a Hildelena Vázquez, Raúl Valdovinos, Velvet Ramírez y Cynthia Jeannette Pérez.

A Luis Sarmiento, por su generosidad y compromiso con su comunidad, con la música cuerdas y el zapateado del sur de Veracruz.

A Carolina Sarmiento, por enseñarme tanto, tanto, tantísimo.

A la familia Sarmiento por su hospitalidad y su cariño.

Al Centro Cultural México y a toda la banda fandanguera y jaranera de Santa Ana en California, por hacerme parte de su comunidad y recibirme en sus fandangos.

A Marlene Peña y a Relámpago del Cielo por el trabajo que hacemos juntos.

A toda la banda fandanguera y jaranera de mi ciudad monstruo.

Al grupo de Son Urbano "Semilla", especialmente a Alí Medrano, Lucía Sánchez y Sergio Medrano, por defender su trabajo y compartirlo conmigo.

A Sael Blanco y al Colectivo Altepee, por el aprendizaje y por su labor incansable de resistencia y compromiso con su comunidad, la música y el zapateado del sur de Veracruz.

A Aline del Castillo y a Khamsa Danza Árabe Escénica por las nuevas experiencias e intercambios dancísticos.

A Frino, por la enderezada de las coplas.

A todas las personas que hacen fandango del sur de Veracruz en cualquier parte del mundo.

A la Coatlicue que nos protege siempre a todos los mexicanos del egoísmo mestizo y nos elige a pocos para ejercer el poder y el compromiso comunitario a través de la danza tradicional mexicana.

A mi comité tutorial y a los miembros del jurado.

Fandango

Cuerpo desvelado
en el límite de la conciencia.
Termino con el principio.
Espero. Qué espero.
Si llegas así, del colmo de la nada.
Sólo mi energía te sirve de guía.
No te encuentro
porque así eres, estás ahí
apareces al tiempo,
seis por ocho, casi siempre,
en el tumulto,
de golpe, al golpe,
con verso, sin verso, en verso,
en el encuentro y desencuentro.
En la noche
agua, tierras y semillas en canales
moviendo montañas con cuchara.

Olinka Huerta

Índice

Introducción	7
I. Fandango	10
1. Generalidades del fandango	11
2. El postmovimiento jaranero y sus vertientes	20
3. El fandango en el postmovimiento jaranero	22
4. Convenciones del fandango	23
II. Comunidades urbanas y jarochas	31
1. Los jaročilangos y los jarochos santaneros: un cuestionamiento a la identidad estable	32
2. El fandango jarocho santanero y el fandango jaročilango	37
a) El caso de la comunidad jaroča santanera	46
b) El caso de la comunidad jaročilanga	51
III. Un fandango urbano	57
1. Un fandango urbano y del sur de Veracruz	58
2. Los tres componentes del fandango urbano y del sur de Veracruz	59
a) El motivo	60
b) La voz	61
c) El cuerpo	63
c.1) El cuerpo híbrido sobre la tarima jaroča	64
c.2) Danza híbrida	67
IV. Cuerpo híbrido vs cuerpo comunitario sobre la tarima jaroča	75
1. El cuerpo y la danza en el fandango	76
2. El cuerpo en la urbe	77
3. El cuerpo en la comunidad	79
4. Cuerpo híbrido y cuerpo comunitario	85
Consideraciones finales	89

Introducción

Debo admitir, sin llegar a ser pretenciosa, que este ensayo fue hecho a partir de mi propia experiencia como bailarina académica y todo lo que eso conlleva; carencias afectivas, traumas corporales, confusiones identitarias, sufrimientos artísticos, etc., así como también experiencias corporales de las que me siento afortunada. Saber zapatear me ha permitido entender la danza desde la tierra y no sólo desde el vencimiento de la gravedad como pudiera hacerlo contemporánea.

El camino ha sido difícil, sobre todo porque tuve que luchar contra mi propia formación para poco a poco ser parte del fenómeno que estaba estudiando, ser parte de una comunidad y descubrir a la danza que hago no sólo como danza, sino como música también. Me descubrí como música antes que bailadora y bailarina traicionando mi formación académica e intentando, desde la antropología, la sociología del cuerpo, los estudios culturales, pasando por la poesía, hasta llegar a la musicología, darle forma a este trabajo y explicarle a mi cuerpo y a mi comunidad qué era lo que quería, lo que sentía, lo que veía y comprometerme con mi danza más allá del arte y de la investigación.

Mi acercamiento con el fandango tuvo sus orígenes a partir de la conclusión de mis estudios de licenciatura en la Escuela Nacional de Danza Folklórica del INBA en 2011. Después de graduarme, fui a un fandango y me di cuenta de que yo no sabía bailar como se bailaba ahí. Más precisamente, lo impactante fue que yo sabía zapatear pero no lo que zapateaban ahí. De esta manera empecé a aprender, más bien, a volver a aprender a zapatear. Me aclaré la diferencia entre la danza tradicional y la danza folclórica y luego, empecé mi investigación.

Este ensayo corresponde a la primera generación (2011 – 2013) de la Maestría en Investigación de la Danza del Centro Nacional de Investigación, Documentación, e Información de la Danza José Limón, del INBA. A partir de mi

encuentro con los otros (personas con las que compartí fandangos y tarimas) y la decisión de traicionar a la danza folclórica (me refiero a traicionar en el sentido de no ser fiel a los principios con los que fue creada y criticarla a favor de la musicalidad, el cuerpo y la danza tradicional), he fundamentado metodológicamente este trabajo con entrevistas, experiencias corporales en diversos fandangos con “los que sí sabían bailar”, el descubrimiento de mi propia musicalidad corporal y la revelación de la comunidad. Un mundo que descubrí después de mi formación.

En el primer apartado hago un recorrido de la historia del fandango en México. Creí pertinente hablar de los sones de la tierra ya que son de gran importancia para el desarrollo no sólo de la música de cuerdas del sur de Veracruz, sino de todo el son mexicano y de la danza tradicional mexicana. Después de abordar los sones de la tierra comienzo a hablar del movimiento jaranero, el resurgimiento del son jarocho y lo que pasa con el son jarocho como fenómeno musical. En seguida, hablo del postmovimiento jaranero para de ahí abordar la danza en el fandango jarocho. Hago una lista de las convenciones o reglas del fandango ya que, a partir de ahí, desarrollaré una discusión constante entre la tradición, la modernidad y la comunidad. Son estas convenciones el punto de partida de interrogantes, descubrimientos y líneas de acción.

En el segundo apartado expongo el concepto de tradición de Herrejón y presento a las dos comunidades que conforman mi trabajo, la comunidad jaro chicana y la comunidad jaro chilanga. La jaro chicana la abordo mediante una entrevista con Luis Sarmiento y la jaro chilanga con una breve historia de la organización Que siga el fandango en la Ciudad de México. Establezco sus puntos en común y sus diferencias.

En el tercer apartado propongo límites para nombrar al fandango urbano, ya sin llamarlo jaro chicano, ni jaro chilango, y dejando detrás el término “jarocho”. Propongo entonces un nuevo fandango urbano y del sur de Veracruz, así como sus tres elementos principales: motivo, voz y cuerpo. Me concentro en el cuerpo

para hablar de la danza híbrida y distingo las acciones corporeizadas y las acciones corporeizantes, para abogar por una estética propia del bailarín híbrido y de este nuevo fandango.

En el cuarto y último apartado ahondo un poco más en el cuerpo, me detengo en la urbe y en la comunidad como la comprensión del alcance del NOSOTROS. Planteo finalmente que el cuerpo híbrido y el cuerpo comunitario, confrontados, forman este nuevo fandango urbano y del sur de Veracruz poniendo en tela de juicio su comprensión de comunidad y resaltando sus características urbanas.

I. Fandango

1. Generalidades del fandango

La fiesta del fandango persiste en varios entornos del centro y sur de Veracruz; sus orígenes se remontan a finales del siglo XVIII.

El fandango es una de las prácticas tradicionales que ha sobrevivido en nuestro país desde entonces y trascendió a partir de la fijación de ciertas prácticas culturales hasta madurar una identidad regional. Sin embargo, esta fiesta, el fandango y el género musical del son jarocho¹ se ha ido reafirmando desde las postrimerías del mundo colonial, “recreando sus propias improvisaciones, forjando sus propias particularidades y abriéndose espacios entre lo profano y lo religioso”. (García de León, 2009:18).

El género, en sus orígenes (siglo XVIII) se fue arraigando en el entorno rural del Sotavento veracruzano hasta conformarse un cancionero que comprende sones para el fandango. Todo esto, hasta antes del movimiento jaranero, del cual hablaré más adelante, no había sido sino el resultado de los “procesos de aculturación, sincretismo y mestizaje característicos de la Nueva España” (García de León, 2009:18). Lo que demuestra que el fandango desde siempre ha sido un espacio de mezclas e intercambios culturales.

[...] El fandango resume de muchas maneras y en varios planos de la historia del Sotavento los lenguajes que se maduraron desde tiempos coloniales: la lírica amorosa –que es su principal expresión-, la expansión ganadera, las relaciones sociales, los arquetipos populares, el comercio colonial, la marinería, las guerras y destierros, la picaresca, las creencias y los mitos. [...] El fandango fue entonces la fiesta que daba identidad al mundo de los blancos, mestizos, negros y mulatos que compartían la cultura local sin identificarse con los peninsulares ni con los indios, que creaban una cultura propia a partir de los pueblos camineros, antiguas cabeceras ahora mestizadas y que

¹ También hay fandango tixtleco, terracalenteño, de Occidente, etc.

conservaban, en muchos casos, sus barrios aborígenes, sus repúblicas de indios (García de León, 2009:19).

Siendo el fandango la fiesta que daba identidad a lo que se llama comúnmente mestizaje, según lo refiere García de León (2009), estos grupos comenzaron a llamarse jarochos y a identificarse también como jarochos entre ellos. Eran una parte del estrato social mestizo de las costas del Sotavento y del Barlovento. La referencia geográfica diferenciadora entre el Sotavento y el Barlovento veracruzanos es la ciudad de Xalapa. Xalapa divide al estado en norte y sur, el Barlovento veracruzano, geográficamente, es el norte de Veracruz, y el Sotavento es el sur de Veracruz, ese sur al que me refiero en todo mi trabajo.

Una franja intermedia entre las comunidades indígenas y los grupos dominantes, que adquirió una identidad particular como parte de los grupos rurales marginados de la sociedad colonial, los que en esta región representaban a las “castas”, “gente de color quebrado”, e, incluso “chusma” o “broza”, llamados así sobre todo, cuando estos grupos de origen rural se manifestaban con su presencia marginal en las pequeñas ciudades de la época (García de León, 2009:20).

Cabe mencionar que es probable que la danza y la música que actualmente conforman el género de son jarocho no hayan sido nombradas como tal en su conjunto en el siglo XVIII; sin embargo, según lo refiere García de León (2009), fue a partir de entonces que el repertorio de lo que hoy se conoce como sones jarochos pasó a formar parte de los llamados “sones de la tierra” cuyo vínculo son los instrumentos de cuerda, las afinaciones, la lírica y la danza.

Antes de hablar sobre los sones de la tierra, es importante mencionar que la música, en la época colonial tenía un valor muy significativo. Era un elemento primordial de cohesión e identidad sociales y también diferenciador de

identidades. Siendo una de las principales actividades del uso productivo; se autogeneraba, en el sentido personal y comunitario (Cruz, 2014). Los espacios en los que se practicaba eran la Iglesia, el Teatro y el hogar. La música estaba en todos los campos de la actividad social. La iglesia participaba en la función de darle una estructura musical a la sociedad. Había una estructura social organizada en gran medida porque había una estructura musical social.

Existía un tejido social producido principalmente por la música. Era un vehículo para la adoración a Dios, la cual no existía sin la música. Era un elemento de cohesión e identidad imprescindible. Cabe mencionar que, dado que ésta era autogenerada, al momento de producirse, se establecía una relación de pertenencia inmediata. Siendo entonces la iglesia la que establecía en gran medida una estructura social a través de la música, según Eloy Cruz, existían dos tipos de música religiosa: la que se cantaba en la misa y los cantos litúrgicos que se convertían en motivos festivos públicos y que no tenían nada que ver con la música para la misa.

El último y muy importante recinto donde se hacía música en la Nueva España era el hogar. Si no se tenían instrumentos, se iba a la iglesia o al teatro para escucharla. Las composiciones para orquesta que mandaba pedir la iglesia a Europa se hacían también para cuarteto de cuerdas y de esta manera poder tocarse en casa, ya no se necesitaba a toda la orquesta para generar la música.

De los cantos litúrgicos surgen dos fiestas importantes, el sarao² y el fandango. El fandango es una fiesta que sirve específicamente para tocar, cantar y bailar; se le atribuye a gente de todas las clases sociales; es la fiesta del son, que consiste en un sonido musical o una pequeña pieza de música. En aquella época, aunque pareciera redundante, era, cualquier pieza de música. Sin embargo, según supone

² El sarao era una fiesta originaria de España que tenía una estructura musical. Tenía piezas de obertura, de desarrollo y de cierre. Durante el siglo XVI, en esta fiesta, se tocaban en el cierre una pieza que se llamaba "Las Hachas" (Cruz, 2014).

Eloy Cruz, desde finales del siglo XVI abundan piezas españolas, pero que comparten una característica, a saber, que están basadas en patrones repetitivos. Es decir, se toca una cosa que se repite miles de veces y sobre ese patrón se improvisa. A esta manera de hacer música se le conoce desde el siglo XVI como diferencia. Al elemento que se repite se le llama tenor (es lo que contiene la identidad de la pieza) y eso se toca muchas veces (Cruz, 2014).

Desde finales del siglo XVI cada uno de estos tenores va adoptando una identidad. Se distinguen en cuatro géneros españoles: la chacona, la folía, la pasacalle y la sarabanda. Estos tenores son los que se repiten y la diferencia, que es lo que se improvisa, es lo que les va dando identidad, y de esta manera, se puede suponer que estos tenores, al llegar al campo, se mezclaron con la música indígena y entonces se conformaron los sones de la tierra que son en realidad estos tenores, mezclados con las diferencias regionales de los pueblos campesinos.

Así también, en 1780, según lo refiere Antonio García de León, esta música festiva se convirtió en aires musicales que la administración borbónica denominó “sones de la tierra” con cierto desprecio para distinguirlos de “los de España”, de los cantos y danzas populares peninsulares con los que se hallaban fuertemente emparentados.

Pero lo que había sido primero distinción discriminatoria, impuesta por el Estado colonial y la Iglesia, se volvió después uno de los elementos más dinámicos y asumidos como propios por una cultura criolla que se abrió paso contra el autoritarismo colonial. Los “Sones de la tierra” eran la música popular de esta Nueva España y de ninguna otra parte, dotados de instrumentos de cuerda elaborados en sus lugares de origen y provistos de todos los elementos de la cultura popular de los criollos de las “castas” de mestizos y mulatos (García de León, 2008).

Con esto puedo deducir que no existía el son jarocho, sino tenores que se convirtieron en sones de la tierra gracias al aprendizaje, la cultura y la sensibilidad campesina mexicanas. Lo que existe hoy a manera de son jarocho, son huasteco, sones terracalenteños, sones tixtlecos y sus respectivas fiestas de fandango es, como bien lo refiere Eloy Cruz, los sobrevivientes de este proceso y que se originó en realidad en el ambiente urbano colonial.

Lo que hoy se conoce como son jarocho es el resultado de academicismos, necesidades investigativas, nacionalistas, tradicionalistas e hibridaciones de todo tipo. Sin embargo, la historia de la música, sus influencias, sus puntos de resurgimiento no sólo han sido objeto de crónicas y descripciones de estilos, lo que Ishtar Cardona nombra narrativa estética, sino que han trascendido a diferentes cuestionamientos sobre la identidad, la tradición y el fandango sólo como una fiesta donde se toca y se baila.

El son jarocho es producto del mestizaje, o en todo caso hibridación, de distintos universos culturales (arabo-andaluz, nahua, africano, napolitano, canario), además de que ha recibido distintas influencias y se ha movido en contextos diversos a lo largo de la historia de su constitución; pero esta múltiple adscripción no se ha detenido en la mera estructuración de una narrativa estética, sino que ha abierto el juego múltiple de espejos de las pertenencias identitarias (Cardona, s/año: 3).

El primer resurgimiento del son jarocho está dado como consecuencia de diversos proyectos de nacionalización y no es sino hasta la campaña electoral de 1946 que llevaría a la presidencia a Miguel Alemán cuando el Estado incorporaría el repertorio del son jarocho a diversas manifestaciones culturales. Un ejemplo muy evidente es el cine de oro de los años cuarenta, donde se pueden observar fandangos con bailadoras que portan el traje blanco. Por sólo mencionar algunas

películas, podemos ver esto en las películas *Huapango* y *A la orilla de un palmar*. En palabras de Ishtar Cardona, este son jarocho:

Reposa en el cliché de músicos y bailarines vestidos de blanco, danzas de gran escenificación e interpretaciones musicales en las que el virtuosismo juega un papel fundamental. Se trata aquí de una narrativa de consumo, estructurada de acuerdo a las lógicas de un mercado de entretenimiento y según los requerimientos de presentación de un “folklore nacional”. En consecuencia, los gestos y materiales que alguna vez compusieron la tradición rural del son sufrirán un proceso de estilización necesario a su nuevo contexto de representación: los trajes se uniformarán y se tornarán más vistosos, el arpa se agrandará con el fin de disponer de un mayor número de escalas tonales y al mismo tiempo permitir que se toque de pie (...) Finalmente el fandango, la fiesta contenedora del son, será olvidado para dar paso a las danzas de escenario, las cuales al volverse más complejas y masivas dejarán de lado la tarima que servía para bailar los sones de pareja o de montón (Cardona, s/año: 3).

Esto detonaría un agotamiento de la música de cuerdas que refería a un pasado, ese pasado del que hablé al principio, en donde la música no se llamaba son jarocho sino que formaba parte del repertorio de sones de la tierra.

Fue así que, dadas las condiciones de nacionalismo ya sembradas por José Vasconcelos durante su mandato a principios del siglo XX, músicos — muchos dispersos y un tanto aficionados tal como lo relata Juan Pascoe en su libro *La Mona*— dedican su tiempo a tocar son jarocho guiados un poco por la figura de Don Arcadio Hidalgo, y ayudándose de los viejos que todavía tocaban como Don Arcadio Hidalgo músico y decimero fallecido en 1985 quien realizó dos grabaciones discográficas: la primera en 1969 y la segunda en 1981 ya con el

grupo Mono Blanco. Don Arcadio Hidalgo sería posteriormente una figura pública y renombrada por el mismo movimiento y sus participantes. Más específicamente,

Don Arcadio era un señor menudo, viejo, canoso. Traía un sombrero jarocho de palma, con la orilla cuidadosamente doblada a todo su derredor y una chamarra pesada. Era jovial en su modo de saludar (con la reconocible musicalidad en su voz; parecían quedarle sólo tres dientes grandes en la mandíbula inferior, lo que le daba un aspecto de liebre), astuto en su mirar, amistoso, dispuesto a lo que fuera. Tenía la piel morena y requemada, como corteza de árbol milenario, como corteza de habano tosco (Pascoe, 2003: 28).

Es importante señalar este otro punto de partida (además de la estructura musical de la Nueva España y los sones de la tierra) porque gracias a este grupo de aficionados comienza la preocupación por esta música que se había quedado atrás y que había que revitalizar. Entonces, se empiezan a crear necesidades tales como visitas al campo, nombramiento de la música como “son jarocho” y su diferenciación del son jarocho de trajes de blanco y virtuosos bordoneos del arpa llamándolo “son jarocho tradicional” o campesino para diferenciarlo del otro son jarocho al que denominaban “son jarocho blanco” o “son jarocho marisquero”.

Cabe mencionar que así como la música estaba relegada y depositada en los viejos que aún la tocaban, la fiesta de esa música, que era el fandango, también se encontraba muy entremetida y ensimismada en escasas familias del Sur de Veracruz, por lo que, posteriormente, existiría la necesidad de revitalizar el fandango. Todo esto pasaría entre 1970 y 1990 (más adelante especifico la fecha del primer fandango, resultado del movimiento jaranero).

Paralelamente a esto, otras voces de jóvenes músicos, historiadores y antropólogos, la mayoría originarios de Veracruz, ya de manera intencional

comenzaron a reactivar el fandango como fiesta comunitaria tradicional y se crearon talleres de música y zapateado en varias poblaciones; Ishtar Cardona menciona principalmente la región de los Tuxtlas.

Estos fandangos atrajeron en un primer momento a los músicos que habían participado en las fiestas de tiempos pasados, después se incorporaron niños y jóvenes. Entonces, “se habla de un resurgimiento del son jarocho, producto de este ‘rescate de la tradición’ llevado a cabo por aquella generación de jaraneros que a lo largo del tiempo han creado ensambles entre los que se cuentan Mono Blanco, Zacamandú, Tacoteno, Chuchumbé y Los Utrera” (Cardona, s/año: 5).

Estos integrantes y responsables del resurgimiento y/o revitalización de este género musical serán por mucho tiempo los responsables de la expansión y el auge desmedido del actualmente consolidado son jarocho.

Para después de la muerte de Don Arcadio Hidalgo (falleció el 7 de julio de 1985 en Minatitlán, Veracruz) se empieza a hablar entonces ya de un movimiento jaranero o movimiento sonero. No discutiremos ahora el asunto del llamado “rescate de la tradición” que fue el propósito y la base de este movimiento. Pero es importante mencionar que a partir de mi contacto con estudiosos del tema y de mi trabajo de campo con fandangueros y aficionados, he observado que para algunos, la tradición está ligada completamente a la vida rural y campesina. Para otros, es reapropiación y reproducción, y para otros tantos, es una práctica dinámica y mutante que da cuenta de un pasado. Para fines de este trabajo, tomaremos la última: La tradición va y viene, en el sentido más literal de los términos ir y venir, y lejos está de ser una práctica enraizada a los suelos y —en este caso— al pasado de Veracruz.

Si bien el punto de referencia tiende a ser lo local, en este caso, el sur de Veracruz, entiendo lo local no como algo hermético que no implica entrar o salir agentes ajenos a la tradición, sino como un punto más de referencia de este

pasado del que se da cuenta en la tradición. “La tradición como acción es algo dinámico. Tiene movimiento, fuerza, impulso. Es una entrega sucesiva” (Herrejón, 2010: 8).

Para explicarme retomo aquellos sonos de la tierra, esos sonidos y tenores españoles que se repetían miles de veces con sus diferencias y que se identificaban por éstas, lo que era cambiante. Estos sonos ahora son esos mismos tenores, con diferencias. La tradición es, pues, una práctica que se repite y que es diferente cada vez que se produce, que cambia conforme a la historia de una comunidad, de un país, pero que siempre conserva una textura con sabor a antaño. Es una práctica, sí que refiere o que da cuenta de un pasado, pero en el momento en que sucede no es el pasado lo que se está recreando. Lo que se está repitiendo es el tenor, un patrón, un ritmo, una imagen, una forma. La diferencia es lo que se recrea con los elementos que rodean nuestro presente sobre este patrón. Por lo tanto, como ya dije, no es el pasado lo que está recreando la tradición, son las urgencias del presente. Y entonces, habría que poner la mirada en los otros elementos no pasados que sí la están recreando, y que, muy probablemente nos hablan de un presente cuya modernidad ha rebasado límites, esto es que la práctica del fandango del sur de Veracruz en las urbes es el reflejo de una parte de la sociedad mexicana contemporánea. Nos hemos afianzado al fandango para evadir realidades de despotismo global, pero sin dejar de pertenecer al mismo, de ahí que nos afiancemos a esta práctica para cubrir necesidades sociales y artísticas de este tiempo. Esta manera de asirse de una práctica ajena a nuestro contexto urbano tiene que ver también con una realidad-ficción que forma parte de una cultura mediática a la que estamos expuestos y de un discurso gastado sobre el “rescate” de las tradiciones. Creemos que nos salvaremos del despotismo global practicando y “rescatando” “nuestras” tradiciones. Sin embargo, considero que la emergencia real es comprender la música y la danza tradicionales como un binomio indisoluble y su lugar en la vida social comunitaria o con propósitos comunitarios, que dan cuenta de los valores

en los que se fundamentan estas artes y que buscan nuevamente existir en una posmodernidad o contemporaneidad urbana.

2. El postmovimiento jaranero y sus tres vertientes.

El movimiento jaranero quedó consolidado a partir de la muerte de Don Arcadio Hidalgo y entre 1985 y el año 2010 cobró una fuerza extraordinaria. Lo que ocurre ahora, en el postmovimiento jaranero —como lo llama Ishtar Cardona— y desde mi perspectiva a partir del año 2010 hasta la fecha, lejos está de parecerse a una naturaleza regional, lejos está de un proceso de rescate. He distinguido que el postmovimiento jaranero hoy comporta tres vertientes importantes. La primera la representa la primera generación —por llamarla así— de todos estos músicos, fandangueros, jaraneros, antropólogos, promotores culturales y demás personas que se desprendieron o que estuvieron rodeados directamente de la historia de Don Arcadio Hidalgo y se han consolidado como figuras e incluso como autoridades dentro del asunto de “lo jarocho”. Estoy hablando del Grupo Mono Blanco, Los Utrera, la Familia Vega, Los Cojolites, Antonio García de León y Rubí Oseguera, por sólo mencionar algunos.

La otra vertiente en la que yo centro este trabajo, es la segunda generación del movimiento jaranero y que es resultado de vaivenes de la música jarocho entre la Ciudad de México y Veracruz, y algunas ciudades norteamericanas como Santa Ana, en California, y Veracruz. Estoy hablando de los que se han apropiado de ella como forma comunitaria, identitaria y política. Me refiero al Grupo Semilla del Distrito Federal, Son del Centro en Santa Ana, California, entre otros.

Y la tercera vertiente, y quizás una contravertiente o respuesta a toda la explosión “jarocho” que despertó el movimiento jaranero, es un pequeño grupo de jóvenes de Acayucan, Veracruz autonombrados como *Colectivo Altepee*, quienes actualmente desempeñan un papel primordial en el cuidado de los valores y las

bases de la música de cuerdas del sur de Veracruz (lo que las otras vertientes denominan son jarocho) y el huapango (lo que las otras vertientes denominan fandango) dentro de una comunidad, cuyo trabajo está fundamentado y sostenido en la generación casi contemporánea de Don Arcadio Hidalgo, es decir, viejos que, por circunstancias determinadas no figuraron públicamente, pero que son un pilar importante en la música de cuerdas del sur de Veracruz y, por lo tanto, en el huapango y en la comunidad, de la que hablaré más adelante.

La figura del colectivo tiene tres alcances comunitarios fundamentales: a) construir sus propios instrumentos, trabajar en la restauración de instrumentos antiguos. b) Trabajar en comunidades rurales enseñando a otros a tocar la música de cuerdas, además de hacer alianzas con personas interesadas en colaborar con ellos desde las urbes. c) Promover la ecología, la agricultura, la autosustentabilidad y el huapango (fandango) como una forma de comunidad que no sólo es bailar, cantar y tocar sino que implica organización y preparativos a manera de trabajo colaborativo.

De esta manera, con la aparición de la figura “colectivo” de esta tercera vertiente o contravertiente, surgen diversos cuestionamientos sobre lo comunitario, el término “jarocho” y lo que conlleva, la palabra huapango en lugar de fandango y sus implicaciones. Esto forma parte de un postmovimiento jaranero, pues considero que no sólo el Colectivo Altepee se ha puesto a reflexionar en eso, hay en muchas otras partes, personas preocupadas por esas inquietudes. Considero que el postmovimiento jaranero ya no es un movimiento como tal, no busca rescatar ni revitalizar nada, es más bien un llamado a la reflexión y al recuento de todas las consecuencias que tuvo el movimiento jaranero, entre las que figuran: la multiplicación de grupos de son jarocho, fandangos en diversas partes del mundo, nuevas estéticas del fandango y la necesidad de nombrarse sin la palabra “jarocho”, por eso es que ellos le llaman “música de cuerdas del sur de Veracruz” y “huapango” al fandango, porque la palabra huapango implica la inclusión de personas que hacen uso de dicho término.

De esta manera, al decir la palabra “huapango” en lugar de “fandango” se está incluyendo también a las personas que nunca han nombrado al fandango como fandango y que, sin embargo, lo practican desde hace mucho tiempo.

Esto es a grandes rasgos lo que pasa con el fenómeno musical denominado movimiento jaranero. Para fines de este trabajo, llamaré al “son jarocho” música de cuerdas del sur de Veracruz y al fandango, fandango. Entonces, ahora hablemos del caso que me ocupa que es la danza para la música de cuerdas del sur de Veracruz (El son jarocho) y el fandango (huapango).

3. El Fandango en el postmovimiento jaranero.

Hasta aquí me he referido exclusivamente a la música, salvo el caso del Colectivo Altepee, que es un parteaguas. A continuación comenzaré por diferenciar los elementos de esa gama que se llama son jarocho. Existen los denominados Encuentros de jaraneros, de hecho, los primeros frutos del llamado Movimiento Jaranero fueron meras presentaciones musicales. El Primer Concurso de jaraneros se llevó a cabo en 1979, posteriormente, en 1982 se convirtió en Encuentro de jaraneros. Y, según refiere Juan Pascoe en *“La Mona”*, en los encuentros de jaraneros no había fandangos (por lo menos dentro del marco del que se celebra en Tlacotalpan). No es sino hasta el verano de 1983 que el Grupo Mono Blanco y Don Arcadio Hidalgo organizan con apoyo estatal el primer fandango institucional en Tlacotalpan y a partir de 1984, igualmente en el marco de las fiestas de la Candelaria continuarían organizándose fandangos. De ahí hasta ahora, la vida del “son jarocho” (El de los encuentros) está más vivo que nunca. Menciono solamente el caso del Encuentro de jaraneros en Tlacotalpan porque fue a partir de éste que se desencadenaron otros, principalmente en la ciudad de Los Ángeles, California, en la Ciudad de México y actualmente también en Querétaro, Nueva York y París.

Por otro lado, el fandango jarocho que no se da por los encuentros de jaraneros y que refiere al sur de Veracruz ha sufrido también transformaciones, hibridaciones e intercambios y separaciones. Sin embargo, tiene características particulares en cada comunidad y, aunque la dinámica y las reglas son las mismas, cada comunidad lo hace distinto. Para fines de este trabajo, donde estudio al fandango que se realiza en las urbes, lo he abordado desde su parte tradicional como la que refiere a un pasado y desde una parte contemporánea como la que refiere a manifestaciones que revelan diversas crisis del presente.

Y como mi tarea desde el principio no era entender a los individuos del sur de Veracruz ni las razones por las cuales hacían o practicaban el fandango; y aunque también visité algunas comunidades del sur de Veracruz, me tomé la libertad de mirar sólo lo que estaba pasando en las urbes y a partir de ahí, identificar lo que se debe a la tradición veracruzana y lo que se debe a nuestra vida urbana.

Durante mi trabajo de campo, me di entonces a la tarea de observar las dinámicas similares en cada fandango así como las convenciones similares que pudieran aproximarse a una tradición pasada. Pues debo decir que estas convenciones y dinámicas no las aprendí en Veracruz sino a partir de bailar en fandangos urbanos, platicar con miembros del grupo de Son Urbano “Semilla” y “Son del Centro”, leer páginas web sobre el son jarocho y tomando algunos cursos con Rubí Osegura Rueda y el Colectivo Altepee. De todo ello obtuve lo siguiente:

4. Convenciones del fandango.

- El fandango jarocho es una reunión de músicos y versadores alrededor de una tarima que los bailarores percuten con zapateado, mismos que, de acuerdo al son que se toque, acompañan con otros movimientos del cuerpo. La tarima debe medir 1.80 metros de largo por 85 centímetros de ancho aproximadamente, por 15

centímetros de altura. La madera es de 2 centímetros de grosor con una boca de 10 centímetros de diámetro.



Imagen recuperada de la red social "Facebook" el 12 de diciembre del año 2013

- Los músicos, versadores y bailarines se reúnen en la ocasión de una convivencia social. Generalmente, en el fandango debe haber comida y sillas para que se sienten las personas que no bailan y que no tocan. Normalmente, el fandango debe generar cohesión comunitaria y hábitos de convivencia democrática, se debe propiciar la comunicación, la expresión y la diversión. Es por demás necesario el respeto en todas sus formas. Normalmente los que van al fandango conocen lo que es y cómo se hace, aunque no bailen ni toquen, ya que pertenecen a la comunidad que conoce sobre éste y que acude por gusto, o bien, que participa en él de otra manera que no es cantar, tocar o bailar. Pude distinguir diversas relaciones entre las convenciones y valores de convivencia comunitaria básicos.

1. Generalmente existen los preparativos para el fandango, puede ser un cumpleaños, un bautizo, un velorio o inclusive una reunión en familia. Por lo que puede haber comida, café y bebida. Esto tiene otras implicaciones, entre ellas la responsabilidad y la voluntad de participar en cuestiones que no tienen que ver solamente con tocar, cantar o bailar alrededor de la tarima sino barrer, decorar, acomodar las sillas, cocinar, etc.
2. Hay un lugar muy especial para las mujeres porque la mujer es una figura importante en este tipo de fandangos. Se reconocen unas a las otras por la función que desempeñan. La mayoría son sones de mujeres.
3. Existe una obertura, el son “El Siquisirí”, es decir, hay una bienvenida a la comunidad presente en el fandango. Me remite a un sentido de responsabilidad por parte de los músicos que inician el fandango. Situaciones tales como llegar temprano para tocar el Siquisirí resultan comprometedoras para los músicos y en el mejor de los casos, para los bailadores.
4. Se puede apreciar también una dependencia absoluta entre la música y la danza. Si falta la música, la danza no tiene razón de ser y si falta la danza, ya no es un fandango, es un concierto. Por lo que la humildad en todos los sentidos es necesaria. Nadie sobra en el fandango, todos hacen falta. La tarima como el centro de todo y como un espacio en movimiento, no porque se mueva, sino porque los bailadores tienen que estar subiendo y bajando de ella, hace que el fandango sea dinámico y no se convierta en otra cosa. Hay que saber esperar para bailar. La tolerancia es fundamental, pues de otra manera se generarían riesgos que podrían coartar la dinámica.
5. He visto también que las personas mayores que tocan algún instrumento tienen un lugar especial, deben estar hasta adelante, su función es llevar el fandango, pues siendo los mayores, son los que más saben. No importa si

tocan lento o rápido, son simplemente los que más saben y se tiene que respetar eso.

- Rubí Oseguera, bailadora de son jarocho de la región de los Tuxtlas y maestra de zapateado y fandango jarocho en México y en Estados Unidos, antropóloga social y coreógrafa, refiere que existen diferentes formas principales de bailar los sones jarochos en el fandango tradicional. El repertorio, por la forma de bailarse, se dividen en cuatro tipos principales: sones para mujeres, sones de pareja y sones de cuadrilla o sones lúdicos.

- a) Los sones para mujeres sólo los bailan mujer con mujer, viéndose siempre de frente manteniendo una relación con el cantador y con el músico, y se conocen como “sones de cuatro”, “de a bastante” o “de a montón” según la región.
- b) Los sones de pareja, que bailan hombre con mujer, tienen que ver con el cortejo; algunos sirven para cortejar o para enfrentar y hacer duelo con la pareja. Uno corteja dando lo mejor de sí, “qué tan bueno soy” o qué tan bueno eres para impresionar a la pareja. Se trata de demostrar quién se es en la tarima.
- c) Los sones de cuadrilla donde sólo hay cuatro bailadores, o sea dos parejas, son “El Colás”, “El jarabe loco” y “El fandanguito”.
- d) El son lúdico, como “Los panaderos”, sirve para dos cosas: para saber qué tan diestro es el bailaror, ya que durante su ejecución los músicos van cambiando el ritmo, pero también para que el bailaror que aún no se haya animado suba a la tarima. Este son es un juego para alegrar a la gente, y al final es un espectáculo, convives, la gente se ríe o se ríe del bailaror que se sube a la tarima. (Comunicación personal con Rubí Oseguera Rueda, 25 de abril de 2011).

- Un fandango se debe iniciar cuando están presentes suficientes músicos y bailarines. En general, un requintero empieza a tocar el llamado Son del Siquisirí, con el cual se da por iniciado el fandango incorporándose así los demás músicos y los bailarines en la tarima. Los sones de mujeres y de pareja se van alternando en el curso del fandango..
- Para poder bailar en la tarima, la o las parejas de bailarines pueden subir a zapatear cuando comienza el son y el relevo se hace después de que se cantó un verso. Para ello, normalmente un bailarín que quiere subirse a la tarima toca el hombro del bailarín que está bailando, o bien, le avisa con una mirada y éste debe entender que debe ceder su lugar. De la misma manera sucede cuando se quiere bailar con alguien. Se le avisa con una mirada y entonces él o ella manifiesta con un gesto o una actitud corporal que aceptan o rechazan la propuesta.
- Los bailarines no pueden bajarse de la tarima hasta que los releven; si no hay relevo y el son se ha tornado largo, pueden hacer alguna mudanza³ para descansar y pedirles discretamente (con gestos o miradas) a los músicos que terminen el son, o bien, a otros bailarines que los releven.
- Normalmente en los sones de pareja baila una sola pareja y en los sones de mujeres, una o dos parejas de mujeres. Para los fandangos grandes, se eleva el número de parejas de mujeres hasta seis, e incluso hasta ocho, pero más que eso, resulta complicado agarrar “el golpe”. Rubí Oseguera refiere que el bailarín es la conexión entre lo divino y lo terrenal. Ella dice que:

El zapateado es un medio y su origen es que el hombre tiene que comunicarse con lo que cree que hay arriba y abajo. Quieres comunicar lo que hay arriba con lo que hay abajo, y el bailarín es el medio para

³ Mudanceo se refiere a la parte del baile donde los bailarines descansan (no zapatean) realizando pasos suaves con determinada destreza, tonos y matices.

hacerlo, y lo quieres comunicar por medio del zapateado, que es el vehículo para lograr que las dos cosas estén en armonía. La tarima surge como un elemento para seguir con este sonido: en el son jarocho tienen que ver con un latido, con cómo se interpreta un latido. Tradicionalmente, cuando estamos muchas mujeres arriba no podemos hacer más que mantener un pulso porque tenemos que mantener ese latido, porque somos el corazón, y tenemos que estar en armonía con los músicos y llevar 'el golpe'... Podemos tener "el paso" pero no tenemos "el golpe". Las abuelas decían que bailar "acentado" era ir con "el golpe". "Tener acento" es ir con el golpe de la música, de la tierra, de todo. La tarima es un gran tambor que las mujeres percuten (Comunicación personal con Rubí Oseguera Rueda, 25 de abril del 2011).

- Los bailadores o zapateadores son imprescindibles para el fandango, ya que además de ser el centro de éste, ejecutan la percusión mayor: el zapateado sobre la tarima. Es su responsabilidad saber cómo se baila cada son, si es de pareja o de mujeres, su acentuación, sus mudanzas y demás movimientos corporales.
- Como antes ya lo mencioné, la música de cuerdas (música de jaranas, más específicamente) es la que se toca para el fandango y tradicionalmente se hace con los siguientes instrumentos principalmente: jarana chaquiste, jarana mosquito, jarana primera, jarana segunda, jarana $\frac{3}{4}$, jarana tercera, jarana tercerola, requinto o guitarra de son, leona, violín, arpa, quijada de burro, marimbol y voces (veáse el link <https://www.youtube.com/embed/cEdKR8qdQYg>).



César Castro mostrando toda la dotación de jaranas en el link antes mencionado (de izquierda a derecha: jarana tercerola, jarana tercera, jarana $\frac{3}{4}$ jarana segunda, jarana primera, jarana mosquito, jarana chaquiste).

- Para el fandango tradicional, no hay un número máximo de integrantes y a veces hay variedad de instrumentos musicales. Dicen los expertos que no es recomendable que se toquen más de dos instrumentos iguales. Lo mejor es que haya uno de cada uno, es decir, un requinto, un trío de jaranas de diferente tamaño, una leona, una percusión y alguno de los otros instrumentos que antes enumeré. Y en caso de que no haya variedad, hay que procurar que no suenen al mismo tiempo jaranas de la misma tesitura, sino un par por cada estrato. Lo mismo es con las guitarras de son.

Éstas son las principales convenciones y reglas para que un fandango ideal y tradicional tenga lugar. El propósito de mi trabajo nunca ha sido estudiar los fandangos ideales, sino aquellos que, a pesar de que tratan de respetar las

convenciones, se escapan completamente de esta idealización y se encuentran inmersos en otra dinámica, en otra estética, en otra(s) comunidad(es) y que aun alejados de esta idealización, no quedan fuera de la tradición.

II. Comunidades urbanas y jarochas

1. Los jarochilangos y los jarochos santaneros: un cuestionamiento a la identidad estable.

Quisiera empezar este apartado con un testimonio, citado por Alfredo Calderón, en su libro *Historia, cultura e identidad en el Sotavento* donde recopila varios testimonios de los viajeros durante la primera mitad del siglo XIX y de los cuales, considero que el siguiente es el que mejor describe a los fandangos en esos ayer y hoy:

Los músicos, acompañados de dos jaranas y un arpa, empezaron a tocar... El público se electrizó y muy pronto, la tarima estaba llena con siete parejas. Aunque ésta no medía más de dos y medio [metros] por lado, cabían perfectamente los 28 pies... Ya que los bailarines y bailarinas casi no se mueven del lugar, el torso y la cabeza permanecen inmóviles. En los hombres, esta última se voltea para todos lados y aunque fingen indolencia controlan perfectamente cada contorsión de los pies; el torso se mantiene neutral (En Huatusco, el pintor Johann Salomon Heigi describe en 1859 un fandango) (Heigi, citado por Aguirre Tinoco en Calderón, 2004: 43).

Ahora bien, después de haber repasado los orígenes y devenires del fandango, resulta fácil decir que existe una comunidad jarocha; sin embargo, al tomar en cuenta el arraigamiento de la música de cuerdas, los fandangos y la cultura jarocha en general en diversas ciudades ajenas al sur de Veracruz, cuyas características son por demás distintas al campo, los ríos, las aves, los lagos, etc., resulta atrevido decir que existe actualmente una sola comunidad jarocha; así como también resulta complicado utilizar el término “jarochos” para generalizar a una población, pues existe también gente del sur de Veracruz que hace fandango y toca música de cuerdas, pero que no se asume como jarocha.

De las diversas comunidades jarochas abordaré el estudio de caso de dos: la comunidad jarocha en Santa Ana, California (jarochicanos) a la que le llamaré comunidad jarocha santanera y la comunidad jarocha en la Ciudad de México

(jaročilangos), la cual llamaré comunidad jaročilanga. Decidí trabajar con estas dos porque siento que pertenezco de alguna manera a ellas, a la de Santa Ana porque fue ahí donde yo participé por primera vez en un fandango y a la de la Ciudad de México porque es la ciudad donde habito.

Entiendo por comunidad un grupo de personas que comparten cosas en común y que se reúnen, en este caso, en la ocasión de un fandango. De ahí que estas dos comunidades que a continuación abordaré lleven en el nombre lo jarocho, pues así como la palabra lo indica, lo jarocho es el tema que los une y los reúne. Sin el tema de lo jarocho, las comunidades comportan otras características y se conforman sí en comunidad, pero de otro tipo.

El tema de lo jarocho en cada comunidad abordada, casi siempre, tiene que ver con historias de vida, todas distintas. Historias en las que cada individuo se encontró con el son jarocho precisamente fuera de su lugar de origen. De esta manera, lo más común es buscar a otras personas a las que les haya pasado lo mismo y poco a poco ir conformando una comunidad cuyo punto en común sea el reconocimiento de sí mismo en los otros dentro del espacio del Fandango.

Otro elemento respecto al tema de lo jarocho tiene que ver con el impulso de su revitalización. El auge resultante tiene que ver también con el desconocimiento de otros géneros dancísticos y musicales de otras partes de nuestro país. Hay que reconocer que existe también una despreocupación por las otras músicas y las otras danzas (los otros sones de la tierra) que propicia en gran parte este auge extraordinario de “lo jarocho”. Considero que esta despreocupación puede deberse a que la forma tan compleja que alcanza el fandango jarocho es compatible con algunas formas modernas de relacionarse. Por ejemplo, el baile entre mujeres que permite el fandango jarocho; está permitido el baile entre mujeres, y pueden bailar hasta seis mujeres al mismo tiempo, en cambio, los otros fandangos son exclusivos de pareja hombre-mujer y sólo pueden bailar hasta dos parejas al mismo tiempo. Otro factor es la música. La dotación musical del fandango jarocho es muy accesible, prácticamente con puras jaranas se puede

realizar el fandango. En otros fandangos la dotación musical no es tan accesible y si falta algún instrumento, no es posible llevarlos a cabo. Resulta más “rápido” aprender a tocar la jarana para poder participar en un fandango que aprender a tocar el violín, por ejemplo.

Respecto a la tradición, hay que recordar que, además de ser una práctica que se repite y que es diferente cada vez que se produce; que cambia conforme a la historia de una comunidad y de un país, pero que siempre conserva una textura con sabor a antaño, es una práctica, sí que refiere o que da cuenta de un pasado, pero al momento en que sucede no es el pasado lo que se está recreando sino los elementos que rodean nuestro presente. Es necesario saber también que abarca conflictos de pertenencia y de otro tipo tales como ¿existen los dueños de la tradición? ¿Autoridades de la tradición? ¿Qué es la fidelidad en la tradición? ¿Cuáles son los alcances del fandango en la(s) comunidad(es) y qué valores propicia? ¿Qué se está ganando con hacer fandango? ¿Qué lugar ocupa la transmisión oral en las nuevas formas de propagación de la tradición?

Ishtar Cardona nos dice que:

Si lo que se pretende es reactivar la memoria de una práctica heredada, y esa herencia es propia a la comunidad, es en ese espacio del fandango donde se reactivarán los lazos intersociales que dan origen a un sistema simbólico, donde se ejercerá el saber técnico y se transmitirán las bases de su conocimiento. Sin embargo, en el fandango se escenifican también los conflictos propios de la reconstrucción de la tradición [...]. El sentido de pertenencia a la comunidad, la fidelidad con la que se practica el código musical y aun las atribuciones categóricas se escenifican sobre y alrededor de la tarima (Cardona, 2011: 136).

Otra característica, retomando las palabras de Ishtar Cardona cuando dice que “en el fandango se escenifican también los conflictos propios de la reconstrucción de la tradición” es que:

[...] Hoy en día es difícil acercarse a este fenómeno sin tomar en cuenta que no solamente crea encuentro, sino también desencuentro entre las variadas filiaciones que ostentan los ejecutantes del son. Justamente esto es lo que vuelve al fandango un espacio privilegiado para el análisis de la acción: los fandangos no operan actualmente bajo las reglas de los pueblos campesinos de tiempo atrás; los lugares donde se llevan a cabo no pertenecen exclusivamente al ámbito de lo rural (aun así han resurgido en muchos pueblos de Veracruz), y las lógicas que los rigen varían según los organizadores. En este tenor, podemos encontrar fandangos que no solamente reactivan el nosotros en comunidad, sino que también pretenden marcar un territorio ganando a la modernidad, afirmar un estilo de ejecución, poner en práctica una enseñanza aprendida en taller y no a través de la mera oralidad, recrear transitoriamente una forma de vida... Como espacio performativo de lo identitario, el fandango se manifiesta como contenedor de sentido, que se complejiza en la medida en que las lecturas de qué es la tradición y qué hacer con ella se multiplican (Cardona, 2011: 140).

Por otra parte, Carlos Herrejón Peredo (2010) nos dice que la tradición tiene cinco elementos y un ciclo. Los cinco elementos son: 1) el sujeto que transmite o entrega; 2) la acción de transmitir o entregar; 3) el contenido de la transmisión: lo que se transmite o entrega; 4) el sujeto que recibe; 5) la acción de recibir.

En el caso de la tradición del fandango jarocho en las urbes, el sujeto que transmite o entrega puede ser desde alguien del sur de Veracruz hasta alguien de Chicago o París. Transmitir o entregar quiere decir compartir, el contenido implica poner a prueba los conocimientos que se tienen sobre el fandango en el fandango. El sujeto que recibe es aquel con el que se comparte y si en la práctica se ha realizado la acción de recibir, entonces se ha cumplido un ciclo.

En palabras de Herrejón:

a) El ciclo se inicia con la acción en virtud de la cual algo se transmite, dentro de circunstancias concretas hic et nunc. b) A esa acción sigue en correspondencia la recepción de lo transmitido, lo cual puede tener grados y condicionamientos. c) Junto con la recepción se inicia un proceso de asimilación: la tradición contenida pasa a formar parte del destinatario y al mismo tiempo éste amolda y recrea en sí mismo la tradición. La asimilación de la tradición implica la actualización de la misma tradición; de otra forma no hay tal asimilación, a lo más, una carga yuxtapuesta a la persona o al grupo social. Implica, pues, adaptación, selección, pero más que eso la asimilación implica un proceso por el que la tradición pasa a formar parte viva del destinatario. d) Una vez asimilada, la tradición se fija y entra en una fase de posesión estable, lo cual no significa inmovilidad, la posesión continúa en cierta forma la asimilación, dando lugar a una participación del destinatario, que por una parte tiende a conservar lo recibido como patrimonio, como un legado, pues de otra forma no habría identidad; mas por otra parte lo enriquece o reduce o modifica, pues de otra manera iría perdiendo su carácter vital. e) Junto con la posesión, fortaleciéndola y proyectándola, vuelve otra vez la transmisión, la acción primera, con lo cual se cierra el ciclo (Herrejón, 2010: 8).

Entonces, de todo esto y para el caso de este trabajo: los hacedores de fandango jarocho en las urbes han aprendido la música de cuerdas y el zapateado para la tarima del sur de Veracruz en talleres principalmente. La tradición oral les es un tanto ajena. Sus conocimientos sobre ella están en cierta manera a prueba de ser “auténticos” (entiéndase como “auténticos” haberlos aprendido con alguien del sur de Veracruz y no con los jarochicanos o jarochilangos, por ejemplo). Sus conocimientos, una vez asimilados, pueden ser portados como parte de un proceso de rescate, es decir, como si se hubiera querido la verdad o autenticidad sobre una tradición que fuera inmutable, lo cual constituye, a mi parecer, un riesgo. Con ello, el individuo empieza a tener preocupaciones tales como si lo está

haciendo como en realidad se hace, es consciente de que la repetición de esta práctica, de esta tradición, no le pertenece del todo. Entonces, empieza a actualizarse, pero actualizarse implica retomar el punto de referencia, es decir, ir al sur de Veracruz o tener contacto con gente de esa región que hace la tradición “como se debe”. Luego, en el mejor de los casos, se da cuenta de las diferencias, las asimila y esas son las que vuelve propias. Se ha completado el ciclo, la tradición se revitaliza y cambia sin por ello perder una identidad que la caracteriza, una identidad jarocho o una identidad del antaño del sur de Veracruz.

Nuevamente, en palabras de Herrejón:

La tradición si permanece en el tiempo, es porque avanza a través de él. Si la tradición es tal, esto es, si se reitera —y no se da esto sino en el tiempo—, es porque camina delante, progresa. La tradición como recurrencia es identidad de entrega. La tradición como proceso temporal es cambio: todo el cambio necesario para proseguir como tal tradición. Puede ser considerable o mínimo. Podría pensarse que hay falacia en esto, porque no se puede identificar avance temporal con progreso. Mas no entendemos progreso en el sentido que se le ha dado por la ilustración, sino en el de un proceso necesario de cambio para sobrevivir y reproducirse sin perder una identidad fundamental (Herrejón, 2010: 7).

2. El fandango jarocho santanero y el fandango jarochilango

La comunidad jarocho santanero tiene sus antecedentes dentro de la comunidad jarochicana, resultado de los procesos de arraigo del son en contextos lejanos a su origen geofísico. Dicha comunidad se caracteriza por adoptar al son como patrimonio en reconstrucción. Ishtar Cardona refiere que:

A principios de los años ochenta el grupo Mono Blanco realizó una serie de giras a varias ciudades de los Estados Unidos, con presencia

de migrantes de segunda y tercera generación: *mexican-americans* que habían crecido, en muchos casos, escuchando música mexicana y que la ejecutaban a partir de la fórmula folclórica de los grupos surgidos en los años cuarenta y cincuenta, o de la apropiación de la música mexicana que habían llevado a cabo músicos chicanos como Ritchie Valens o el grupo Los Lobos (Cardona, 2011: 142).

Cardona añade que ante esta situación hay enfrentamientos, pues los chicanos no reconocían lo folclórico en la sonoridad de los grupos de rescate del son. Y los grupos de son no coincidían en la idea que los chicanos tenían sobre la música tradicional jarocho. Esto es no reconocer lo folclórico en la sonoridad de rescate del son se refiere a no aceptar al “son jarocho blanco” o “marisquero” como algo “auténtico” y representativo del Sotavento veracruzano ya que desplazaba a la tradición del fandango. Sin embargo, logra establecerse un diálogo a partir del intercambio de referentes de una memoria común que tiene que ver con qué tanto el “son jarocho blanco” o “marisquero” surge del “son jarocho tradicional”, por lo que ambos llevan al punto de partida u origen que es el fandango. Es por eso que la tradición fandanguera es lo teje a las comunidades del sur de Veracruz.

Desde mediados de los años noventa, las grabaciones, los talleres, los fandangos y los conciertos se intensifican y empiezan a aparecer manifestaciones que retoman el son y el fandango para expresarse. Así como algunos integrantes de la generación de rescate del son acompañan en ocasiones a movimientos sociales como el levantamiento zapatista (lo que llamaremos en el tercer apartado motivo), del mismo modo los nuevos músicos México-americanos o *jarochicanos* participan en eventos que apoyan causas migrantes, manifestaciones a favor de los derechos laborales, defensa de los espacios de habitación de la comunidad latina, organizando fandangos en el muro fronterizo que separa a Tijuana de San Diego, integrando así en sus actividades a otras comunidades migrantes, asiáticas, africanas y del resto de América Latina (Cardona, 2011).

Dentro de la comunidad jaro chicana resaltan figuras como Martha González, etnomusicóloga, doctora en Estudios de la Mujer por la Universidad de Washington, co-organizadora del Fandango Seattle Project, promotora, activista, integrante y compositora del grupo Quetzal. Martha es una persona muy importante en la construcción de la comunidad jaro cha santanera y jaro chicana.

Durante mi trabajo de campo, que empezó en julio de 2011 y concluyó en abril de año 2014, frecuenté diversos fandangos en Santa Ana, California y en la Ciudad de México, así como en Huitzilac, Morelos, entre los que observé manifestaciones de todo tipo; me atrevería a decir que un poco alejadas de algunas características que presenta un fandango ideal del cual ya hablé en el primer apartado.

Las diferencias que se destacan en las formas de fandango que observé son las siguientes:

El 12 de agosto de año 2011, observé un fandango cuya función era “dar la bienvenida” a “Los Utrera”, quienes iban de México a California al encuentro de jaraneros de Los Ángeles. Este fandango tenía como objetivo mantener un vínculo muy estrecho con el sur de Veracruz. Era un fandango cuya comunidad líder eran los santaneros, la mayoría de ascendencia mexicana. Sin embargo, se hizo muy notoria, tanto en la música como en la danza, una distinción sobre que había visitas del sur de Veracruz. El lugar especial no era tanto para las personas mayores, sino para los que venían de Veracruz. No observé ningún tipo de ambiente competitivo, la vestimenta parecía pasar a segundo término.

El fandango duró toda la noche. No había sillas para las personas que no supieran bailar, había dos sillones, pues era la casa de Carolina Sarmiento quien vivía en un sitio en donde era prohibido vivir, una bodega. Ella lo habitaba y se podían hacer fandangos hasta la madrugada porque los vecinos no llamaban a la policía.

Es necesario mencionar que en los Estados Unidos existen leyes que prohíben el ruido después de las diez de la noche, lo que impide hacer fandangos hasta tarde. No así en “La Bodeguita”; donde pueden amanecerse tocando, bailando y cantando. En este fandango las mujeres bailaban casi todas con los brazos a los costados del cuerpo, esto es, casi no manipulaban la falda o no la portaban. La presencia masculina era escasa, por lo que los sones de pareja eran también escasos, ya que se apegan mucho a las convenciones del fandango ideal (el que no sepa las convenciones no baila) y los bailarines más destacados han aprendido la cultura del fandango en el sur de Veracruz.



JUL 25 Fandango en la Bodeguita

Guests and Friends · Hosted by Son del Centro

Friday, July 25 at 7:00pm
2 days ago

La Bodeguita - 927 Santiago Blvd, Santa Ana, CA

Acompáñenos a despedir y desearles lo mejor a Carolina y a Rebel como se debe, con un buen fandango. Como ya sabrán se nos van para Madison por un tiempo a trabajar y a seguir fortaleciendo comunidades. Como siempre, tendremos comida y bebidas para vender. ¡L@s esperamos!

Son, Carolyn and 46 other friends are going

GUESTS		
72	19	483
going	maybe	invited

Documentos recuperados de la red social "facebook", del perfil personal de Carolina Sarmiento

Otro de los fandangos que observé fue uno organizado para festejar el aniversario del grupo "Semilla" del Distrito Federal. Se realizó el 18 de febrero de 2012 en la casa de uno de los miembros de "Semilla" en la Ciudad de México. La presencia de personas del sur de Veracruz era prácticamente nula. La mayoría de los asistentes eran amigos de la agrupación y denotaban cierto conocimiento sobre la cultura fandanguera del sur de Veracruz. Puedo decir que durante el fandango se observaron todas las convenciones y características de un fandango ideal. Asimismo, noté que la indumentaria parecía muy importante, la falda en las mujeres, por ejemplo, fue motivo de incomodidad. Varias chicas se notaban preocupadas porque no llevaban falda. Hubo sones de mujeres y sones de pareja por igual, bailaban casi todo el tiempo con los brazos a los costados y en algunas ocasiones las mujeres ponían las manos en la falda. Noté mucho intercambio de miradas entre los bailarines y de los bailarines con los músicos.

El tercer fandango que observaré es el que respondía a la consigna del movimiento estudiantil #yosoy132. Se llevó a cabo el 8 de junio del año 2012 en la explanada del Palacio de Bellas Artes en la Ciudad de México. En esta ocasión el fandango fue utilizado como un pretexto para manifestarse políticamente. Estaba un poco más alejado de todas las convenciones del fandango tradicional. Había conocedores y desconocedores de las convenciones. Y esto originó confrontaciones. Claramente la comunidad era difusa, había mucha gente, no se escuchaba la música y había mucha concurrencia para subirse a la tarima, pues incluso las personas que desconocían las convenciones del fandango tradicional se subían. Era muy permisivo en todo; en el zapateado, en el resto del cuerpo, en la música, en la indumentaria. Dada la concurrencia, el fandango tuvo que fragmentarse quedando varios pequeños fandangos en la explanada del Palacio de Bellas Artes.

Otro fandango que observé es uno que se realizó en el marco del V Festival de la décima Guillermo Cházaro Lagos el 1º de septiembre de 2012 en el Monumento a la Revolución de la Ciudad de México, donde se rindió homenaje a Patricio Hidalgo. Patricio Hidalgo es el nieto de Don Arcadio Hidalgo. Nacido el 5 de junio de año 1966 en Apixita, Veracruz. Es músico jaranero y también toca el arpa, la armónica el pandero y la guitarra de son. Fue miembro de los grupos Mono Blanco, Chuchumbé, Quemayama y Tembembe Ensamble Continuo y es un referente muy distinguido de la cultura jarocho.

Este fandango fue llevado a cabo organizado por la organización “Que viva el fandango” y también fue un fandango fragmentado porque al final se reunieron varios grupos de fandangueros. Dentro del festival participaban agrupaciones de Veracruz y del Distrito Federal, algunas personas del Distrito Federal se reunían con los que venían de Veracruz aunque ellos tuvieran conocimiento y capacidad para hacer su propio fandango. En la indumentaria predominaba el uso de la falda, pero considero que esto se debe a que, como en el marco de la tradición del sur de Veracruz las mujeres usan falda larga y este era un evento para condecorar lo

jarocho veracruzano, el uso de la falda era parte del atavío del festejo conmemorativo. En general, el atavío para un fandango urbano que refiere al sur de Veracruz es el siguiente:

Mujer

1. Blusa de manta con cuello tejido a mano, una blusa cualquiera o un blusón
2. Fajilla de color (opcional)
3. Falda larga o vestido
4. Fondo con orilla tejida a mano (opcional)
5. Zapatos con suela de madera, de tacón o choclos

Hombre

1. Camisa o guayabera
2. Pantalón cualquiera
3. Zapatos de suela dura



Fandango en Acayucan, Veracruz el 28 de diciembre de 2013. Fotografía: Olinka Huerta



Fandango en La Bodeguita el 25 de julio de 2014. Fotografía: Olinka Huerta

De acuerdo a las convenciones del fandango ideal y tradicional y mi participación en los fandangos urbanos puedo decir que, mientras que en el fandango tradicional (al que me remiten las convenciones del fandango ideal) el lugar especial lo tienen las mujeres y las personas mayores, en el fandango urbano lo tienen los de Veracruz y también las mujeres. Antonio García de León habla de que, en épocas pasadas, bailaban entre mujeres porque los hombres se iban a trabajar (Véase el link https://www.youtube.com/watch?v=6Vm_q5pCjPM). Ahora, en el fandango urbano se conservan los bailes por tradición, pero también es posible que el baile entre mujeres responda a otro tipo de situaciones sociales, ya que resulta un poco contradictorio que siendo una población urbana, cuyos valores podrían estar alejados del conservadurismo, sexismo, machismo, etc., traten de respetar tan cabalmente las convenciones de la llamada tradición.

Asimismo, mientras que el fandango tradicional parece responder a la vida rural de las comunidades del sur de Veracruz, el fandango urbano responde más bien a condiciones políticas, sociales y culturales que aquejan a las comunidades que lo practican.

No es posible abogar sólo por un rescate de la tradición cuando la urbanidad está inmersa en medio de estrategias de mercado, fronteras físicas y sociales, cultura fitness y wellness, y una cultura corporal orientalista que invade las academias de danza e institutos culturales.

El fandango veracruzano urbano es, pues, un espacio social comunitario, festivo y político que está ya lejos de “rescatar” la tradición fandanguera del sur de Veracruz. Es lo más próximo al inicio de un nuevo tejido de identidades cuya finalidad resulta a veces confusa debido a la diversidad de fandangos que existen. A pesar de que este espacio social no pretende resaltar la individualidad de los participantes, ellos, muchas veces buscan ese espacio para eso, para hacerse notar, muchas otras para encontrarse con una comunidad, aunque no sea precisamente la comunidad sureña veracruzana.

El fandango veracruzano urbano, aunque se dice comunitario, a veces deja de lado los valores comunitarios que sostienen la música y la danza, e involuntariamente resalta problemas de nuestra sociedad contemporánea, que más tarde abordaré.

Considero que el fandango urbano cumple una función social dentro de las comunidades que lo practican y está un poco alejado de cumplir una función social con la tradición sureña veracruzana. No pretendo con este trabajo juzgar la labor que realizan las comunidades fandangueras urbanas, sino más bien, comparar sus vicisitudes, resaltar las virtudes y sus posibilidades.

a) El caso de la comunidad jarocho santanera

Luis Sarmiento Torres⁴ es un hombre muy delgado, con barba; al momento de hacerle la entrevista, tenía el cabello largo. Mide cerca de 1.65 metros, actualmente vive en Santa Ana, California, y trabaja de tiempo completo para el Centro Cultural de México, también en Santa Ana.

Existían ya hacia el año 2000 diversos grupos de jaraneros. Carolina Sarmiento, alumna de la University of California tenía relaciones amistosas con el grupo Quetzal, una banda de música chicana que a su vez tenía relaciones con el sur de Veracruz. Martha González y Carolina Sarmiento establecieron una amistad muy estrecha y Martha fue quien influyó a Carolina para empezar a tener contacto con la música de cuerdas del sur de Veracruz, el son jarocho. Luis Sarmiento, hermano de Carolina, fue en 2002 al primer encuentro de Jaraneros en Los Ángeles y estableció contacto con algunos grupos; junto con otros compañeros, entre ellos, Marco Amador, Héctor Márquez y Efrén Luna, iniciaron un taller de jaraneros en el Centro Cultural de México (CCM) en Santa Ana. Luis ya tenía nociones de la jarana pero fue a partir de ese encuentro que empezó a tocar más seriamente. El taller que había iniciado en el CCM se convirtió posteriormente en Son del Centro, grupo representativo del CCM. En agosto de 2002 y en 2003 empezaron a tomar talleres en Jalapa con Marco Amador, Liche Oseguera y Rubí Oseguera. En el 2004 se empezaron a organizar viajes a Veracruz y asistieron al Seminario del Son Jarocho en Jáltipan.

Luis Sarmiento vivió durante 2006 en la Ciudad de México y viajó mucho a Cosoleacaque, entonces empezó a tocar con varios grupos como Te conté y Semilla. En 2012 tuvo la oportunidad de ir a vivir a Veracruz por nueve meses. Estuvo en Acayucan, compartiendo tiempo y vida con el Colectivo Altepee. Tocaba e iba a los huapangos (fandangos), ayudaba en los talleres así como también hacía documentos.

⁴ El caso de la comunidad jarocho santanera está basado en la historia de vida de Luis Sarmiento.

Él piensa que siempre hay que preocuparse por “retribuirle a la tradición” (Comunicación personal con Luis Sarmiento, noviembre de 2012). Piensa que sí, hay que aprender de ella, pero siempre con la conciencia y la responsabilidad de retribuirle algo de lo que ella nos da. Luis Sarmiento regresó a Santa Ana en el mismo año, pero teniendo siempre la expectativa de volver a irse. Se ha mantenido en una dinámica de ir y venir al sur de Veracruz. De tal manera que, actualmente, es el contacto directo y junto con otros jaraneros de Santa Ana son la fuente que alimenta la cultura sureña veracruzana y fomenta los valores que la rigen dentro de su comunidad en Santa Ana, a través de Son del Centro en el Centro Cultural de México.

Luis Sarmiento piensa que muchos comparten una historia al encontrar en la música de cuerdas y en el fandango un espacio para distintas cosas: de sanación emocional, de diversión, para conocer una pareja, etc. Él piensa que socializar dentro de los huapangos (fandangos) es algo elemental para las personas, incluso a nivel individual, pues la música es una manera de expresarse. Piensa que es algo muy necesario para las personas, para sacar las frustraciones, las alegrías. “A mí me gusta mucho cantar y tocar y me he dado cuenta de cómo eso afecta mi estado de ánimo”, expresa.

Así también, Luis Sarmiento refiere que a nivel de la comunidad, esos espacios como el fandango, espacios de convivencia, de reunión, de compartir, desde la diversión y conocer gente, hasta la construcción de normas sociales, se están construyendo constantemente y en su caso piensa que con Son del Centro han visto que su función como grupo es cumplir con el compromiso que tiene con su comunidad, por ejemplo, tocando gratis en eventos para o de su comunidad.

Considero que toda la conciencia que existe, no sólo en Luis, sino en las personas que hacen fandango en Santa Ana, tiene que ver con la condición especial que tienen los mexicanos en los Estados Unidos. Sobre todo los mexicanos perseguidos, los que no tienen papeles y que viven en condiciones de nostalgia y añoranza. El fandango es un momento para crear ese espacio donde

no son perseguidos, no son excluidos, donde no suena difícil añorar su país, donde pueden hacer su propia música y su propia danza que, aunque remitan al pasado y presente del sur de Veracruz, como éstas son autogeneradas, en realidad son suyas.

En cuanto a la dinámica de los fandangos en general, Luis expresa que le parece muy bien que tantas personas estén encontrando en esta fiesta un medio de expresión y comunión, con sus palabras, él nos dice lo siguiente:

A veces sí es un poco chistoso cómo se hacen esos fandangos porque muchas veces, agarramos la música pero no agarramos tal vez algunas cosas del sentido común que existen en los huapangos del sur de Veracruz como el escucharse más, un cierto respeto u organización; que a veces nos ha fallado. Yo siempre doy el ejemplo de que acá estamos en un huapango y nos ponemos en un círculo muy grande, y la tarima está en medio; todos están bien lejos de la tarima, yo creo que por la buena onda de que nadie se quiere poner en frente de nadie, pero es muy impráctico y no escuchas a la gente que está del otro lado... En otras cosas estamos también un poquito desbalanceados, se ve en la música porque tiene que ver con la forma como la aprendemos. Allá hay más chance y hay más personas que aprenden a tocar otros instrumentos, como la quijada... Hay un poquito más de chance de que la gente agarre más instrumentos. Acá estamos muy ligados a esta onda de los talleres y entonces nosotros aprendemos así... A veces nuestros fandangos reflejan la forma en la que aprendimos a tocar la música.

Puedo entender en las palabras de Luis que efectivamente la tradición oral, esa que se practica en el sur de Veracruz desde hace más de tres siglos para que la música de cuerdas y el fandango sigan existiendo, no es la forma que domina la transmisión de la tradición en las urbes. Y como dice Luis Sarmiento, “nuestros fandangos reflejan la forma en la que aprendimos a tocar la música”. Me parece

que es muy loable reconocer esto, pero no sólo reconocerlo como algo que “no está tan bien”, sino como una característica fundamental de la estética de estos fandangos que los hace precisamente de ellos y no de los pueblos del sur de Veracruz.

Luis Sarmiento expresa también que lo mejor de los fandangos es ver el impacto que tienen para las personas. Expresa que ha observado a personas que al ver el huapango se emocionan y empiezan a llorar, y para él eso quiere decir que el huapango llena una parte muy importante de las personas. Afirma que refleja la realidad del migrante, la realidad a la que se enfrenta ya que, de alguna manera, sólo viene a trabajar y eso lo aísla, y entonces se van perdiendo las relaciones entre familia y entre vecinos, por lo que espacios como el huapango permiten que la gente se reúna y se encuentre.

Es importante resaltar con estas palabras de Luis que en definitiva, en este tipo de manifestaciones como el fandango, la música y la danza no son el fin, sino el medio para lograr producir este espacio para emocionarse, para encontrarse frente al otro fuera de lo cotidiano, para expresar sus diferentes realidades mediante los versos, para bailar, tocar música de cuerdas del sur de Veracruz, pero como santaneros, no como sureños veracruzanos o como jarochos. La preocupación por la tradición auténtica verdadera pasa a segundo término. Lo que hacen los santaneros es una tradición igualmente auténtica y verdadera que la de los sureños veracruzanos.

Carolina Sarmiento y Luis Sarmiento son la punta de lanza para el resurgir del son jarocho en Santa Ana. Actualmente, en los fandangos de Santa Ana se reúne también la comunidad jarochicana de Los Ángeles y casi siempre se llevan a cabo en la casa de Carolina, como ya se mencionó antes, mejor conocida como “La Bodeguita”; cuyas características permiten la reunión y la prolongación del fandango hasta el amanecer.

Cabe resaltar también que existe una preocupación constante por hacer “bien” la tradición, pero considero que no es tanto por fidelidad o sello de

autenticidad, sino porque esta población ha comprendido que los valores y la vida social comunitaria se ponen de manifiesto en el fandango y que eso es lo realmente auténtico en la tradición. Me parece que ellos alcanzan a comprender que “la función de la música [y de la danza] es reforzar ciertas experiencias que han resultado significativas para la vida social, vinculando más estrechamente a la gente con ellas” (Blacking, 2006:17).

Retomando esta última parte quisiera mencionar a otra persona importante dentro del desarrollo del son jarocho en California, en Los Ángeles y Santa Ana principalmente, y es César Castro, mejor conocido como “Jarochelo”. Es Veracruzano, creció rodeado de fandangos aprendiendo de músicos como Andrés Alfonso, Gilberto Gutiérrez y Andrés Vega, entre otros. Después de haber participado con el grupo Mono Blanco, César se instaló hace algunos años en Los Ángeles, tocó y grabó con el grupo Quetzal. Fundó un grupo llamado Zocalo Züe y actualmente se encuentra trabajando con Cambalache, que es otra agrupación de son jaro chicano.

Hace algunos años comenzó un programa de radio que lleva la nominación antes mencionada: Jarochelo. En ese programa se tratan todos los asuntos que tienen que ver con el son jarocho o la música de cuerdas del sur de Veracruz en los Estados Unidos y en México.

Se tocan varios temas. César trata de estar comunicado con todas las organizaciones, talleres, festivales, etcétera en donde esté involucrada la cultura del sur de Veracruz. Hasta ahora es el único que lo hace, desde Los Ángeles. Nunca pude entrevistarle, pero escucho todos sus programas de radio y considero que son una fuente de información confiable, responsable y amena sobre todo lo que pasa actualmente con el fandango jarocho y todo lo que tiene que ver con ello.

b) El caso de la comunidad jaroquilanga

Como ya mencioné en el primer apartado, a principios de los años setenta, músicos e investigadores comienzan a poner en tela de juicio la estética del jarocho blanco, marisquero o comercial, producto de las políticas nacionalistas y se dan a la tarea de rescatar la “auténtica” tradición musical y fandanguera. Y no será sino en la Ciudad de México con la fundación, en 1977, del grupo Mono Blanco por Gilberto Gutiérrez, José Ángel Gutiérrez y Juan Pascoe, que se impulsa, se genera y se hace complejo el llamado “Movimiento Jaranero” en la Ciudad de México con la comunidad jaroquilanga.

A partir de los años noventa, dada la expansión del movimiento jaranero, el fenómeno de rescate presenta diversas características y problemas. Ishtar Cardona explica que:

Los actores del movimiento descubren la dinamización de la carga simbólica en el seno de la práctica musical, provocada por la práctica misma: hacer son jarocho no puede significar la imitación de la música hecha en los fandangos de antaño, pues de ella se ha perdido casi toda traza... Además, los jarochos actuales han crecido escuchando otras sonoridades, en las cuales abreva también su modo de concebir ritmos y melodías. Por otra parte, la presencia de músicos de fuera de la región, integrados a las experiencias nacidas de esta nueva etapa de la música sotaventina, provoca que se replanteen los límites de lo jarocho (Cardona, 2011: 136).

En 2003 se forma la organización sin fines de lucro “Que siga el fandango”. Este organismo se autodefine como aquel que se dedica a la preservación del son jarocho a través de la impartición de talleres de cooperación voluntaria de jarana, requinto, zapateado y décima en el Parque La Nueva Santa María en la Ciudad de México. Asimismo, se hace cargo de eventos tales como festivales de Son Jarocho, encuentros de Jaraneros, presentaciones de discos y conciertos

benéficos. Se conforma por músicos, versadores y bailadores de Tlacotalpan, Veracruz y de la ciudad de México que trabajan en conjunto con el grupo de son jarocho La Zafra.

“Que siga el Fandango” es una parte muy importante en la comunidad jarochilanga pues resulta ser, de cierta forma, la escuela de muchos ejecutantes, seguidores y simpatizantes de la música del sur de Veracruz. En ella establecen su primer contacto y posteriormente salen a descubrirla al territorio geofísico sureño.

El festival más importante que tiene la organización “Que siga el fandango” es el Festival de la Décima Guillermo Cházaro Lagos⁵. Este año (2014) la organización cumple diez años y se llevará a cabo la séptima edición de este festival durante el mes de noviembre. Este festival es la ocasión para que fandangueros de muchas ciudades y del Sur de Veracruz gocen de una convivencia llena de oportunidades para bailar y tocar esta música.

Durante la quinta edición (2012) del festival tuve la oportunidad de conversar con diversas bailadoras y entre las diversas respuestas que me dieron sobre por qué bailan el son jarocho, las que más me llamaron la atención fueron las siguientes:

Me llamo Ainí tengo 38 años soy mexicana .Viví doce años en Francia ahora estoy regresando a México y bailo el son jarocho porque me llena el corazón. Me gusta y me llena el alma ¿qué mas? Si tienes el alma llena, tienes todo.

Me llamo Argelia Ramírez Ochoa, soy de Jalapa, Veracruz y aprendí a bailar hace más o menos nueve años en un taller de son jarocho que impartían en la secundaria y a mí me gusta bailar porque aparte de que la música me gusta mucho es parte de mi identidad como veracruzana

⁵ Guillermo Cházaro Lagos es un poeta y decimista de Corral Nuevo, Acayucan, Veracruz.

el saber bailar como bailaban los abuelos anteriormente, como aprendió a bailar mi bisabuela, y que es algo que es nuestro, en mi caso como veracruzana, me gusta el sentimiento que se transmite cuando uno está bailando, porque es como danzar una oración, es como cuando uno canta, es como danzar una parte de uno y compartir y que se hace parte de la música, de la fiesta y del compartir de todos.

Pienso que está muy bien que a otras bailadoras les interese porque finalmente aunque uno no sea propiamente veracruzano al final todos somos mexicanos y es una identidad que nos une y también en estas épocas hay mucha necesidad de las personas de sentir una raíz, esa parte de identidad, y es un honor que les guste la música de Veracruz y que se sientan identificadas con ella. Y adelante, que se siga expandiendo. No sé si ellas bailan por las mismas razones. Pienso que la principal razón es porque les gusta la música, les gusta el baile, se les hace alegre, les despierta algo.

Quisiera detenerme aquí para especificar que dentro del fandango existen ejecutantes, seguidores y simpatizantes; planteo al mismo tiempo una diferencia muy importante con respecto a la comunidad jarocho santanera. Mientras la comunidad jarocho santanera adopta al son jarocho como un patrimonio en reconstrucción, intercambiando referentes de una memoria común con los sureños veracruzanos o jarochos para reafirmar una identidad propia y como una oportunidad de fomentar los valores de la tradición fandanguera en su comunidad, la comunidad jarochilanga se adhiere por gusto, por apasionamiento o incluso como una forma de ganarse la vida.

Respecto al auge del son jarocho en la capital del país, los jaraneros, encuentran que es el espíritu diverso de la urbe junto con el gusto por lo tradicional que se expande a través del mercado de lo étnico, lo que ha provocado un acercamiento de los jóvenes al son. Por eso se han creado talleres de son, laudería y zapateado en centros culturales

independientes, talleres que forman a personas que, sin tener una filiación particular con la cultura veracruzana, se adhieren en diversos grados a la comunidad jarocho, como público, como seguidores o como ejecutantes (Cardona, 2011: 140).

septiembre
VIERNES 28
DO

Colectivo InstanteScénico
(Danza contemporánea)
Presentación del taller de danza: **Niñas de Santa Inés**
Semilla (Son jarocho del D.F)
Los brujos de Huejutla
(Son huasteco) **Inicia**
19:30 hrs
Entrada Libre

ATRIO DE LA IGLESIA
DEL BARRIO DE SAN LUCAS
REAL DE SAN LUCAS, COYOACÁN.

Real de San Lucas 47,
Col. Barrio San Lucas.
Del. Coyoacán. C.P.04030

El Festival
De la Décima Guillermo
Cházaro Lagos

Desde hace siete años organizamos el Festival de la Décima Guillermo Cházaro Lagos, donde se reúnen artesanos, poetas y grupos de música tradicional mexicana. En cada edición rendimos homenaje en vida a un personaje que trabaje en pro de la conservación de nuestras tradiciones. Hemos reconocido la trayectoria de Guillermo Cházaro Lagos, Salvador "El Negro" Ojeda, Diego Cruz Lara, Adriana Cao Romero, Patricio Hidalgo y Alexis Díaz Pimiento.

Nuestro Festival es organizado por la sociedad civil, es el producto de la cooperación de los alumnos de nuestros talleres de música tradicional y de voluntarios que se suman a este proyecto. Hay quienes se encargan de la logística, otros de donar y cocinar los alimentos para los músicos, otros de la difusión y el diseño... **LA FAMILIA SONERA ES QUIEN DA VIDA A ESTE EVENTO.**

www.quesigael fandango.org | quesigael fandango@gmail.com

quesigael fandango | quesigael fandango.blogspot.mx | @quesigael fandango | quesigael fandango1

Documentos recuperados de la red social "facebook", del perfil de la página "Zapateado y fandango jarocho"
<https://www.facebook.com/ZapateadoFandangoJarocho?fref=ts>

Me parece que también cabe la posibilidad de que esta filiación al son jarocho de parte de la comunidad jarochilanga se deba a diferentes carencias que se generan debido a la forma de vida que llevamos en la gran capital. Así como los jarochos santaneros encuentran que existen aislamientos, huecos emocionales e identitarios en la comunidad migrante que busca el fandango, considero que sucede de la misma manera en la comunidad jarochilanga.

Abordaré este tema mediante el cuerpo híbrido en el tercer apartado. Por el momento cabe retomar que los puntos en común de ambas comunidades son:

1. Comparten el hacer del son jarocho fuera de su lugar de origen.
2. Comparten una despreocupación por las otras músicas y las otras danzas que propicia en gran parte este auge extraordinario de “lo jarocho”.
3. Manifiestan mediante el fandango y “escenifican” o representan también los conflictos propios de la reconstrucción de la tradición.
4. Pretenden marcar un territorio ganándole a la modernidad, afirmar un estilo de ejecución, poner en práctica una enseñanza aprendida en taller y no a través de la mera oralidad.

Las diferencias entre ambas comunidades son:

Comunidad jarocho santanera

1. Adopta al son jarocho como un patrimonio en construcción e intercambia referentes con la comunidad jarocho sobre una memoria común y fomenta los valores de la tradición del fandango en su comunidad.
2. El fandango tiende a ser un espacio de encuentro, expresión y comunión.

Comunidad jaročilanga

1. Adopta al son jarocho principalmente como un gusto por lo étnico, como una actividad de esparcimiento o como una forma de ganarse la vida.
2. El fandango tiende a ser un espacio de encuentro y desencuentro, de demostración de saberes sobre “lo jarocho”, de fidelidad a “lo jarocho” y de manifestación de carencias sociales.

III. Un fandango urbano

1. Un fandango urbano y del sur de Veracruz

Para este momento, después de haber estudiado a dos comunidades principales de fandango, así como algunos fandangos en el sur de Veracruz, puedo decir que existen características representativas de un nuevo fandango. A partir de aquí, empezaré a llamarlo Un fandango urbano y del sur de Veracruz. O, simplemente, un fandango urbano. Estas características ya no tienen que ver solamente con “lo jarocho” de ahí que quisiera desprenderme —para poder nombrarlo— de la palabra “jarocho”. Primero, porque me di cuenta de que ahora existe la necesidad de alejarse de dicha palabra, ya que, como he venido mencionando, no todas las personas del sur de Veracruz se autonombren como jarocho, y segundo, porque si en el sur de Veracruz hay personas que no se asumen como jarocho, en la(s) urbe(s) es todavía menos común que las personas se autodenominen jarocho pese a los nominativos jarochilango y jarochicano que se les han otorgado⁶. He conocido a personas que dicen “yo soy jarocho” pero no a personas que digan “soy jarochilango” o “soy jarochicana”, lo que repercute por supuesto en el fandango y su forma de hacerse. Considero que hoy existe más bien la necesidad de llamar al fandango y al son, fandango urbano y son urbano, porque se están haciendo en las grandes urbes, con personas de vida urbana, pero lo están también haciendo con elementos del sur de Veracruz. Entonces, podríamos nombrarlo fandango urbano y del sur de Veracruz.

Así, y ahora retomando la propuesta Un fandango urbano y del sur de Veracruz, la necesidad de ya no utilizar la palabra “jarocho” y el reconocimiento de una nueva tradición fandanguera, quiero abordar la idea de desorden para empezar a explicar este fandango urbano y del sur de Veracruz. Propongo entonces que éste último es un espacio en estado de desorden que permite estructurarse a partir de las reglas del fandango del Sur de Veracruz y de diversas situaciones que aquejan a las comunidades que lo realizan. Lo que da lugar a la

⁶ Estas denominaciones están muy extendidas y aceptadas por la generalidad; no fue posible localizar el momento en el que se comenzaron a usar.

expresión de nuevas posibilidades de movimiento, encuentros, desencuentros y comuniones.

Así también, con la idea de desorden nombro a todos los elementos aislados (jarocho o no, del sur de Veracruz o no) con los que puede tener lugar el fandango: un motivo, una voz, un cuerpo. Todos estos elementos conforman el estado de desorden, categoría que permite que sean bienvenidos todos lo que sepan bailar, cantar y tocar la música de cuerdas del sur de Veracruz, no importa si no pertenecen a la región.

Este estado de desorden permite también que el fandango se haga en cualquier parte del mundo y para participar de él bailando en la tarima, pide que cada individuo posea conocimientos diversos sobre la cultura sureña veracruzana o más precisamente, sobre la cultura del fandango del sur de Veracruz. Si no se poseen estos conocimientos, se puede participar también de otra manera, ahí está principalmente su carácter comunitario.

2. Los tres componentes del fandango urbano y del sur de Veracruz

El fandango jarocho urbano se compone de un motivo, de una voz y de un cuerpo. Desde su raíz lingüística Rolando Antonio Pérez Hernández propone que:

Del léxico trilingüe (portugués-kimbundu-kikongo) del Padre Antonio Da Silva Maia, misionero secular de la arquidiócesis de Luanda (Capital de Angola), hemos extraído la siguiente definición, en lengua kimbundu, de la palabra *caos*, que como bien se sabe es de origen griego y suele definirse en los términos creacionistas de la concepción del mundo judeocristiana: ‘Caos, s.m. KIMB.: [...], fandangu ia ima ioso înga ka ubangue luá’ (Silva Maia 1964:97). Según nuestra interpretación, esta definición reza: “estado de desorden de todas las cosas al principio del mundo no creado aún” (Pérez, 2011: 114).

Y añade que “la relación de la palabra fandango con la acepción coloquial de ‘desorden’ es bien conocida y está ampliamente documentada en Hispanoamérica y España” (Pérez, 2011: 116).

Así también, García de León nos confirma que “La palabra *fandango*, es una típica expresión afroespañola del mundo colonial, que hasta hoy se refiere a un género en tono menor. Aquí tiene la acepción de una ‘fiesta’, y muy posiblemente deriva del kimbundu angolano, *fanda*, que es ‘fiesta’ o ‘convite’ más un despectivo hispano” (García de León, 2009: 27).

a) El motivo

El motivo va a referirse a la doble función del fandango. Por una parte, una función de pretexto para tocar y bailar música de cuerdas del sur de Veracruz y poner en práctica lo aprendido por parte de los participantes que no son sureños veracruzanos y que serán los que conformarán principalmente este tipo de fandangos, y por otra parte, el tipo de desorden que representa. Por lo que gracias al motivo propongo tres tendencias principales de fandango: el fandango de motivo desorden social, el fandango de motivo desorden del tipo fiesta y el fandango de motivo del tipo desorden político. De esta manera, el fandango no siempre se limita a una fiesta; esa puede ser su identidad, ser una fiesta, pero no siempre se concentra en eso. El fandango, gracias al motivo traspasa lo festivo para dar lugar a lo abstracto. Cuando el fandango no es una fiesta es entonces, la abstracción de una fiesta, de una fiesta dolorosa, de una protesta o de un luto.

El fandango de motivo desorden social es aquél en donde conviven dos comunidades distintas, tal es el caso del fandango fronterizo en donde conviven la comunidad de Santa Ana, Los Ángeles, Tijuana, Mexicali, Distrito Federal y Veracruz. El fandango fronterizo se realiza cada año, el tercer fin de semana del mes de mayo en el muro fronterizo que divide a Tijuana de San Diego, cuya expresión responde a la voz “cantamos y bailamos para nulificar el cerco”. En este

caso, no se limita a una fiesta donde sólo se celebre lo simbólico de las no fronteras, sino que también se hace evidente que es muy doloroso estar frente al muro durante esta celebración.

En el fandango de motivo del tipo desorden político podemos observar un acto de protesta, tal es el caso del que respondía a la voz “#yosoy132” cuya, expresión consistía en exhibir la mala información que daban los medios de comunicación respecto de la campaña del candidato presidencial del Partido Revolucionario Institucional, previa a las elecciones de 2012.

Finalmente el fandango del tipo fiesta que, a diferencia de los fandangos del sur de Veracruz, no es de bodas, bautizos o cumpleaños, sino más bien, responde a eventos culturales tales como clausura de talleres, aniversarios de grupos, recaudación de fondos, conmemoración del Día de Muertos o alguna otra festividad del calendario oficial, cuya expresión puede responder a muchas voces de celebración.

b) La voz

La voz tiene que ver con la intención de darle identidad al fandango y a la comunidad que se está formando en ese momento. Aunque hablaremos detalladamente más adelante sobre la comunidad de este fandango urbano y del sur de Veracruz, es necesario por ahora entender que la comunidad es una red en donde coinciden elementos (puntos en común), principalmente valores tales como la solidaridad con las personas que organizan el fandango, responsabilidad social con un pasado y un presente originarios, humildad, tolerancia, respeto a la música (aquí la música son los instrumentos de cuerdas y el zapateado. No estamos bailando solamente, estamos haciendo música y escuchando al otro. ESTAMOS sonoramente y corporalmente). En ese sentido, al intentar cumplir con estos valores se va conformando una comunidad y en el mejor de los casos, se cumple la función comunitaria que tiene el fandango. Sin embargo, esta comunidad ya no

es sureña veracruzana, son migrantes, chicanos, defechos, simpatizantes de algún movimiento político o todos juntos formando otra comunidad. Y son comunidad porque además de tocar, cantar y bailar la música de cuerdas del sur de Veracruz, comparten esos valores mencionados. La voz abarca los elementos que refieren que está sucediendo ese fandango ahí, en ese momento dejando ver una estética de la comunidad que se está conformando.

Esto se puede notar con los versos, la forma de vestir e incluso la forma en la que se usa el espacio en la tarima y a su alrededor. La voz del fandango puede modificarse en tanto los asistentes pertenezcan a su vez a otro tipo de comunidades. La voz hace que la comunidad se forme en ese momento, pero una vez que el fandango desaparece, desaparece la voz, ya que ésta es la que hace que ese fandango sea lo que es en ese momento. Un ejemplo sería la voz del fandango #yosoy132, cuyos versos eran referentes al origen del movimiento estudiantil. Los bailadores eran muy diversos, había incluso los que no tenían conocimiento de las convenciones y las acciones corporeizadas (de las que también hablaré más adelante) y estaban ahí, bailando. La voz es el asunto que, en el caso del fandango urbano, es responsable de conformar la comunidad porque va a anunciar, de alguna manera, los elementos que coinciden; en el caso del movimiento #yosoy132, si estabas en desacuerdo con los hechos ocurridos en la Universidad Iberoamericana sobre que sólo había 131 estudiantes cuando el candidato presidencial del Partido Revolucionario Institucional fue a dar un discurso para su campaña política entonces eras parte de la comunidad que se estaba formando en ese momento. La música de cuerdas y el zapateado pasaban a segundo término. Entonces, la comunidad también. La comunidad de la tradición por ejemplo, no necesitaría de la voz para reunirse. Muchas veces, el llamado “nosotros” de la comunidad se ve notoriamente borrado por la diversidad de individuos quedando siempre ese estado de desorden que mantiene vivo al fandango y además da lugar al cuerpo individual, al cuerpo del fandango urbano y del sur de Veracruz. “El cuerpo, en cierta manera, es lo que queda cuando se perdieron los otros, es la huella más tangible del sujeto en cuanto se distienden la

trama simbólica y los vínculos que lo conectan con los miembros de la comunidad” (Le Breton, 2002 a: 153).

c) El cuerpo

En el cuerpo, con la danza podemos observar lo que corresponde a algo que llamo “el yo fandanguero” y que puede resultar ajeno al “nosotros” comunitario. El “yo fandanguero” es, como dice Le Breton (2002), lo que queda cuando la comunidad se desvanece y el estado de desorden regresa. El sujeto, actor principal del fandango urbano y del sur de Veracruz, ante su identidad plural, consecuencia de la convivencia con muchas culturas dado la urbanidad en la que vive, siente una cierta precariedad o carencia en su identidad y se afianza a la tradición de la cultura sureña veracruzana. Siendo así, mientras ocurre el fandango, la comunidad llega incluso a borrarse porque mientras sucede el fandango lo único que le da certeza al individuo es el cuerpo que baila música de cuerdas que suena al sur de Veracruz en la urbe. Y hasta ahí, le es suficiente, por eso baila y toca la música de cuerdas y no se va a vivir a Veracruz. Sin embargo, por este medio se vincula a otros valores comunes de la cultura sureña veracruzana como los de la tradición fandanguera (responsabilidad, humildad, tolerancia, etc.). Y “el cuerpo es el ancla, lo único que puede darle certeza al sujeto, por supuesto que aún provisoria, pero por medio de ésta puede vincularse a una sensibilidad común, encontrar a los otros, participar del flujo de los signos y sentirse cómodo en la sociedad en la que reina la falta de certeza” (Le Breton, 2002 a: 153). El individuo pertenece a una sociedad que carece de estos valores, los comunitarios que no sólo se promueven al momento en el que sucede el fandango sino que tienen un alcance mayor.

c.1) El cuerpo híbrido sobre la tarima jarocho

Quiero ahora introducir una reflexión sobre el cuerpo y la identidad en este baile tradicional (danza del fandango urbano y del sur de Veracruz). Más precisamente, quiero proponer la posibilidad de una identidad híbrida del bailaror de fandango urbano y del sur de Veracruz y así, eludir determinismos que puedan difundir una exclusiva forma de bailar esta música de cuerdas cuestionando la custodia a veces tan estricta de los diferentes estilos que existen y valorando una nueva tradición fandanguera que ya no es exclusivamente campesina.

Las cualidades de un bailaror híbrido son equiparables a la pluralidad de sus pertenencias y experiencias sociales, ya sea en Veracruz o en la urbe. Me refiero al bailaror híbrido como a un individuo que posee una pluralidad de pertenencias sociales, pero en un contexto de individualismo que lo ensimisma en su cotidianidad buscando la comunidad dentro del fandango.

Escribe García Canclini: “no es posible hablar de las identidades como si sólo se tratara de un conjunto de rasgos fijos, ni afirmarlas como la esencia de una etnia o una nación [...] la copresencia no es lo mismo que ‘hibridación’ o mezcla, y la interacción, por masiva que sea, no implica necesariamente nueva conciencia de pertenencia o asunción de un nuevo modelo de valores” (García, 1989: 7).

La hibridación no es entonces una mezcla y la hibridez no es sólo el proceso de “deformación” o “transformación” de algo, así como el bailaror híbrido no es el poseedor de nuevos códigos para bailar la música de cuerdas del sur de Veracruz ni el nuevo rescatador de las tradiciones. Es un individuo que posee una gama muy amplia de pertenencias sociales y que se afianza a la sureña veracruzana para pertenecer a una cierta comunidad, entregar lo que ha recibido de esta cultura, y esto lo hace por medio del fandango.

Un individuo es híbrido porque tiene más experiencias culturales con otras identidades y, en este caso, además tiene un repertorio cultural propio y uno

sureño veracruzano, y eso sólo lo podemos ver al momento de bailar en el fandango.

Entonces, para el caso de este trabajo, la identidad está siendo lo que se toma de la tradición sureña veracruzana y se integra a una pluralidad de pertenencias conformando un conjunto de rasgos que se corresponden entre sí y remiten a algo, esto puede ser un lugar, un espacio, una época o un conjunto de valores. En la tradición sureña, la identidad es lo que se toma y se entrega con los cambios necesarios para que continúe tal tradición.

El bailaror híbrido es el actor principal de este fandango jarocho urbano y posee una individualidad compleja de identidad plural. Y no me refiero a plural sólo a las pertenencias sociales que posee, sino también a los procesos a los que ha sido sometido para poseerlas. Estos procesos son definitivamente muy distintos a los que ha tenido un bailaror del sur de Veracruz. Por ejemplo, en la modernidad, con el desarrollo de la técnica, la identidad corpórea se ve afectada, las llamadas técnicas del cuerpo⁷ se modifican, sobre todo en las grandes ciudades en donde las diversas tecnologías (prótesis técnicas, según Le Breton) se convierten en una extensión del cuerpo y esto incide en la existencia del sujeto, por ejemplo, la manera en la que caminamos y revisamos nuestro feisbuc en el celular.

El cuerpo híbrido se distingue de los cuerpos veracruzanos, quienes crecieron a la orilla de algún río o bailando junto a las abuelas, tías, primas hermanas y demás mujeres de la familia. El cuerpo híbrido trata de instaurar en su cuerpo usos y saberes de la cultura fandanguera sureña veracruzana, mismos que al tratar de encarnarse manifiestan actitudes que remiten a usos y saberes de su cuerpo dentro de la sociedad a la que pertenece, la de las urbes.

⁷ “En 1934, ante la Sociedad de Psicología, M. Mauss propuso una noción destinada a una gloria posterior: la de técnicas corporales. Consideradas como gestos codificados para obtener una eficacia práctica o simbólica, se trata de modalidades de acción, de secuencias de gestos, de sincronías musculares que suceden para obtener una finalidad precisa” (La Breton, 2002 b): 41).

Considero que una de las principales características del cuerpo híbrido es la construcción despreocupada e inconsciente de una práctica corporal que complete su identidad personal porque el cuerpo híbrido del bailarín del fandango urbano está inscrito en una práctica corporal (la danza del fandango y su cotidianeidad en la urbe). Y digo despreocupada porque así como no siempre reconoce que muchas veces la tradición fandanguera sureña veracruzana pasa a segundo término en sus fandangos, tampoco es consciente de que su cuerpo está cumpliendo en el fandango una función diferente a la que tiene en la urbe. La danza inserta en la tradición o como producto de ella alcanza muchas expectativas de satisfacción en los individuos y entonces empiezan a ejercerla no sólo como práctica corporal sino más bien como una práctica identitaria en la que el cuerpo ocupa un lugar privilegiado o “se trata más bien del surgimiento de otro uso de uno mismo, a través del cuerpo, de una preocupación: la de restituir la condición occidental la parte de carne y de sensorialidad que le falta. Esfuerzo por juntar una identidad personal fraccionada en una sociedad que divide” (Le Breton, 2002 a: 164).

Asimismo, el cuerpo híbrido tiene que luchar con la idea de que “la memoria de una comunidad no reside solamente en las tradiciones orales o escritas, también se teje en lo efímero de los gestos eficaces” (Le Breton, 2015 b: 46). En este sentido, el bailarín híbrido siempre se preocupa por las llamadas “reglas del fandango” y le cuesta trabajo aceptar que él también puede hacer su “aporte”. El flujo kinésico del cuerpo híbrido nunca será como el flujo kinésico de los bailarines que crecieron con técnicas del cuerpo del sur de Veracruz, además “una técnica corporal alcanza su mejor nivel cuando se vuelve una suma de reflejos y se impone de entrada a su actor sin esfuerzo de adaptación de su parte” (Idem: 45). Lo que no pasa con el bailarín híbrido, pues éste ha aprendido el baile con clases, talleres o cursos. Sin embargo, siempre existe esta preocupación constante por apegarse al “estilo original” del sur de Veracruz, como si lo que hicieran no fuera danza, no fuera baile, o peor aún, no fuera la tradición. “Como si la homogeneidad reinara sin fallas” (Idem: 51).

c.2) Danza Híbrida

Retomando lo anterior, me refiero al cuerpo híbrido como al cuerpo que baila. El cuerpo de un individuo que no creció en la tradición fandanguera sureña veracruzana y que por lo tanto, hace una danza híbrida en el fandango urbano. Me ocupé de estudiar a estos bailarores híbridos a partir de verlos bailar y de bailar con ellos. Y me di cuenta entonces de que las convenciones, las reglas establecidas que, en palabras de Bourdieu, siendo regulares y reguladas, no son orquestadas por ningún director sino por la referencia tradicional de origen que, en este caso es el sur de Veracruz (Bourdieu, 1993). Así, pude abordar directamente la práctica del fandango con las acciones dancísticas para saber si éstas me revelaban algo sobre la comunidad y la identidad de los individuos y más que eso, logré distinguir una yuxtaposición de acciones corporeizadas y acciones corporeizantes en las que más adelante ahondaré y que conforma esta danza que además de híbrida, también puede llegar a ser comunitaria.

Entonces, a partir de los elementos del fandango urbano: el motivo, la voz y todos los usos y saberes que el individuo posee sobre la cultura sureña veracruzana, las acciones corporeizadas (estructuras estructuradas) son todas las acciones que cada individuo posee sobre la cultura sureña veracruzana y que cada individuo las asume como no susceptibles de ser modificadas. Las acciones corporeizantes (estructuras estructurantes) son todas las acciones que cada individuo posee de la cultura sureña veracruzana, pero sí son susceptibles de ser modificadas. De esta manera, al observar la danza dentro del fandango propongo dos categorías principales para las acciones dancísticas:

Acciones corporeizadas

El fandango jarocho urbano comporta hoy, dentro de una estructura básica, tarima, bailarores, músicos, motivo, voz, acciones corporeizadas y corporeizantes. Acciones corporeizadas son todos los usos y saberes del cuerpo que conforman una imagen de movimiento o actuación dentro del fandango y que, en principio, pueden ser sureñas veracruzanas.

Las acciones corporeizadas se clasifican en dos grupos principales:

1. Acciones corporeizadas rítmicas (musicales) éstas son: bases, redobles y contratiempos, y las mudanzas (el mudanceo es el momento del son en donde los bailarores descansan con movimientos suaves y golpes con diferentes tonos).
2. Acciones corporeizadas por tradición éstas son: las acciones específicas que se deben hacer al bailar los sones de parejas y los sones de mujeres, y por tradición, no son susceptibles de modificarse.

Acciones corporeizantes

Las acciones corporeizantes corresponden a movimientos específicos de los sones de mujeres que son susceptibles de ser modificados, por ejemplo: “La Guacamaya” y “La Morena”. En estas acciones podemos observar un sinnúmero de variaciones. Se ven afectadas directamente por la pluralidad de pertenencias que posee el bailaror híbrido y en las que se puede observar ya un distintivo “estilo urbano” de bailar la música de cuerdas del sur de Veracruz.

Con las acciones corporeizantes quiero dejar de manifiesto que la tradición de fandango sureña veracruzana es diferente a la tradición urbana y que las acciones corporeizantes son la prueba de ello. Son acciones que responden principalmente a tres elementos:

- La forma en que el bailaror de fandango urbano y del sur de Veracruz aprendió a bailar (también a cantar y a tocar, según sea el caso) la música de cuerdas del sur de Veracruz.
- La forma en que acata las reglas y las convenciones de fandango creando una paradoja entre lo tradicional y la supuesta modernidad, posmodernidad o supermodernidad en la que vive.

- La musicalidad adquirida con la encarnación y mezcla de la música de cuerdas y el ritmo de vida que tiene en la urbe.

Mi propuesta para este apartado es, dejar de lado las fotografías y las descripciones etnográficas y retratar el cuerpo híbrido en un ejercicio poético. Primero, escogí cinco fandangos de todos a los que asistí durante mi trabajo de campo, hice una recopilación de los sones que se bailaron en cada fandango y pude obtener los sones más bailados o predominantes. De esos sones, tomé solamente dos sones de mujeres, La Guacamaya y La Morena. Segundo, hice una descripción de cómo los bailaban y convertí las descripciones en poemas. Un poema se llama El vuelo urbano de La guacamaya y el otro se llama El corazón urbano de La Morena. Y tercero, retomando la propuesta de César Castro (Jarochelo) en donde menciona que es importante que las personas que hacen fandango fuera de Veracruz se deben sentir libres de hacer versos que reflejen la situación en la que están, a partir de los dos poemas y de los versos que normalmente se usan para La Morena y La Guacamaya en los fandangos del sur de Veracruz, intenté realizar dos coplas que fueran a su vez la interpretación de los poemas y reflejaran también la estética propia del bailaror híbrido que, en este caso, es el bailaror de fandango urbano y del sur de Veracruz. Así, tenemos cuatro “fotografías poéticas”, El vuelo de La guacamaya urbana, El vuelo de La guacamaya urbana y del sur de Veracruz, El corazón de La morena urbana y El corazón de La Morena urbana y del sur de Veracruz. Las coplas de El vuelo de La guacamaya urbana y del sur de Veracruz y de El corazón de La Morena urbana y del sur de Veracruz son para cantarse y bailarse en los fandangos urbanos y del sur de Veracruz.

El vuelo de la guacamaya urbana

Sobre la tarima

mujer con mujer.

Ondulaciones al verso.

Desde las manos.

Baja

sube

sube

baja

Otra mujer que vuela.

a

l

e

u

V

Conmigo

con ella.

Rápido, fuerte, propio

Aplausos, golpes, con el vientre

intuye, crea, sobresalta

interpreta, manipula, traduce

Baila, canta, encuentra.

El corazón de La Morena urbana

Desde el corazón
de la tarima
mujer de hoy en mujer ayer
pantalón, minifalda, rebozo
bailan "Son Jarocho"
con la mano al corazón
ofrecen esta danza
al que pueda bailarla
sin preocupaciones
desde el centro
desde afuera
donde no me entienden
responden con versos
cantados, gritados, coloreados.

Morena, suena, suena por favor
en la jarana, en la voz
pero suena por favor
por favor.

Ahí la están mirando
yo no sé por qué
tal vez se encuentre sola
entre la gente.

Versos de La Guacamaya del sur de Veracruz	El vuelo de La guacamaya urbana y del sur de Veracruz
<p>Con su traje colorido va cruzando el horizonte con el pecho adolorido le platicaba al tzenzontle que le han robado su nido los taladores del monte</p> <p>Vuela, Vuela, Vuela que yo te lo pido a pintar con tus colores mi cielo descolorido.</p>	<p>Con sus manos ondulantes va subiendo a la tarima baja, sube, baja y sube deja sus manos arriba Cuando encuentra otra mujer las dos mujeres platican</p> <p>Vuela, vuela, vuela que la tradición lo pide una mujer de ciudad con otra mujer coincide.</p>

Versos de la Morena del sur de Veracruz	El corazón de La Morena urbana y del sur de Veracruz
<p>Por la noche de tu pelo, Morena, yo me perdía y habiendo tanto desvelo así yo me amanecía por eso es que sin recelo te daba la vida mía</p> <p>Ay morena adiós morena adiós mi morena adiós y vuelvo a decir morena y vuelvo a decir adiós</p> <p>De la noche te prestaron el negro para tus ojos y para tus labios rojos la rosa te regalaron.</p>	<p>Mujer de hoy y de ayer de falda y de pantalón ya no te hagas la moderna para bailar este son porque sé bien que te gustan las reglas del corazón</p> <p>Ay morena adiós morena adiós mi morena adiós y vuelvo a decir morena y vuelvo a decir adiós</p> <p>Ahí ya te están mirando mujer de hoy y de ayer colores estás buscando entre los sones, mujer.</p>

Con este ejercicio poético no pretendo, de ninguna manera, generalizar al bailar híbrido, sino simplemente resaltar que sí hay una estética propia de este bailar y por lo tanto, de fandango y que esta estética es distinta a la sureña veracruzana. Lo que quiero resaltar aquí es que, la urbanidad y la modernidad modifican la forma de versar, de tocar y por lo tanto de bailar, y no por ello dejan de hacer una tradición porque la tradición rebasa lo estético, lo urbano y lo

moderno. La tradición es la propagación de la vida y, en ese sentido, en tanto se trate de transmitir idénticamente, perderá vitalidad. De ahí que lo que hacen estos bailarores híbridos sí sea también la tradición y la revitalicen según la comprenden, como la aprenden y como la asimilan dentro de la modernidad característica de las urbes.

IV. Cuerpo híbrido y cuerpo comunitario sobre la tarima jarocho

1. El cuerpo y la danza en el fandango

Es difícil echar un vistazo al cuerpo dentro del fenómeno del fandango urbano y del sur de Veracruz porque el mismo fandango hace que todos sus elementos integren al cuerpo en este complejo espacio de encuentros, desencuentros y comuniones. Sin embargo, pese a que, dentro del fandango hay baile y que sin la danza, o más bien dicho, sin el bailaror de fandango, no tiene lugar el fandango, es pertinente hacer una reflexión específicamente del cuerpo y un breve análisis del posible lugar que toma en el fandango urbano integrándolo a una sola comunidad, la de la urbe, mediante la propuesta de cuerpo híbrido y cuerpo comunitario. Aquí vincularé dos comunidades para tratar de explicar la importancia de involucrarse tan corporalmente en un fenómeno tradicional cuyo actor principal sea un individuo que intenta la comunidad haciendo danza híbrida de tradición sureña veracruzana.

Independientemente de que la práctica de una tradición tenga que ver con afianzar, poseer, resaltar, añorar o valorar una identidad, el espacio del fandango urbano no es una fábrica de identidades. También dudo que alguien, después de participar de ese espacio, salga más veracruzano que otro o más mexicano que otro. Efectivamente, sí hay algo de nuestra identidad que pertenece al fandango sureño veracruzano y algo que nos hace pertenecer a ese espacio-fenómeno-estado de desorden que no tiene que ver con algún acondicionamiento físico o adiestramiento corporal, tampoco tiene que ver con la práctica de una disciplina dancística (me refiero, en este caso, a tomar clases de danza folclórica, por ejemplo), tampoco tiene que ver con alguna práctica del wellness como lo serían el yoga, el reiki, y tampoco tiene que ver con la danza con fines terapéuticos. Por ahora, me reservo el planteamiento sobre que esta práctica tenga como propósito principal la reconstrucción del tejido social.

Sin embargo, a pesar de que esta práctica está aparentemente desvinculada de la condición corporal tan evidente en las prácticas antes ya mencionadas, el fandango urbano y del sur de Veracruz es corporal en su totalidad. Existe una

conciencia corporal casi imperceptible, pues la finalidad del fandango, como ya se dijo antes, termina con el baile. Sin baile, no hay fandango. Los músicos tocan para que se baile. En ese sentido, no podríamos decir que el cuerpo no está involucrado totalmente. Lo está y lo que da cuenta de ello, es la manifestación de que ese espacio-fenómeno-estado de desorden (el fandango urbano y del sur de Veracruz) es un fandango y no un concierto, no una danza ritual, no un espectáculo, es el baile sobre la tarima. Es una práctica absolutamente corporal que restituye carne y sensorialidad y junta una identidad personal que está fraccionada dentro de una urbanidad que divide. En el caso de la urbe el baile sobre la tarima jarocho es una danza social con fines reconstructivos mediante reglas tradicionales basadas en valores que pretenden la conformación de una comunidad o varias, poniendo siempre de manifiesto el conflicto tradición-modernidad como un diálogo antagónico que resalta lo híbrido de la danza y de los cuerpos que bailan.

2. El cuerpo en la urbe.

En las ciudades, el cuerpo es un delator de toda tendencia, mezcla, construcción; va desde ser territorio de conquista por el individuo hasta ser un alter ego del mismo.

Al abandonar lo social, el individuo ganó un mundo portátil al que hay que seducir, explorar más allá de los límites: el cuerpo, elevado a alter ego y no a la parte maldita librada a la discreción y al silencio (“La salud, decía R. Leriche, es la vida silenciosa de los órganos”). El cuerpo muta y toma el lugar de la persona, ésta cumple el papel del piloto, es decir, que estamos frente a la versión moderna del cuerpo platónico. Es la pérdida de la carne del mundo lo que empuja al sujeto a preocuparse por su cuerpo y darle carne a su existencia (Le Breton, 2002 a):157).

La modernidad redujo el continente del cuerpo. Como éste dejó de ser el centro desde el que el sujeto irradiaba, perdió lo esencial de su poder y de acción del mundo y, por lo tanto, las prácticas y discursos que lo limitan toman esta amplitud, como está ausente de la vida de todos los días, se convierte en un objeto de preocupación constante sobre el que se cierne un mercado importante y nuevos compromisos simbólicos. Las prácticas corporales se sitúan en un cruce de caminos en el que aparecen la necesidad antropológica de la lucha contra el fraccionamiento del sujeto y el juego de signos (las formas, la forma, la juventud, la salud, etc.) que le agrega, a la elección de una actividad física un suplemento social decisivo. Si el sujeto se libera en estas prácticas, no es sólo por propia iniciativa, el ambiente de un momento incita a hacerlo según determinadas modalidades, pero lo hace con tanto más compromiso personal cuanto él mismo experimenta la necesidad de luchar contra la falta que le procura la no utilización de la energía corporal (Le Breton, 2002 a): 163).

La urbe suele ser el campo de diversas batallas. Una de ellas es todo lo que el cuerpo enfrenta como primer blanco de la modernidad. La atención al cuerpo en la urbanidad implica desde la manera de vestirse, de peinarse, maquillarse, etc. El individuo se prepara para ponerse en juego socialmente. Lo mismo pasa en el fandango, pero con la tradición. El individuo tiene una preocupación por el estilo, por la moda, practica la apariencia y por lo tanto está sometido a cualidades estéticas que adopta según su empleo, la cotidianeidad y la moda. En el fandango, el individuo también tiene una preocupación por el estilo, por la moda (me atrevería a decir que hasta una moda fandanguera), practica su apariencia y también está sometido a cualidades estéticas que adopta según el fandango al que acuda.

Este desafío social de difundir deliberadamente información sobre uno mismo es característico de la urbanidad, sede primera de la modernidad. La apariencia se convierte poco a poco en una especie de capital. Al mismo tiempo que es una presentación moral (Le Breton, 2002). De esta manera se va forjando

una individualidad en donde los individuos ya no se reconocen en los otros, sino en sí mismos, y se vuelven únicos. Las relaciones sociales, por lo tanto, se vuelven distantes. El valor de la comunidad se vuelve inexistente.

3. El cuerpo en la comunidad.

Partiendo de la idea antes mencionada donde los individuos ya no se reconocen en los otros, sino en sí mismos, y se vuelven únicos, en la comunidad sucede lo contrario, los individuos se reconocen en los otros y no son únicos sino parte de una comunidad o de varias comunidades.

Vale la pena detenerse aquí en la importancia del NOSOTROS. Para explicar mejor esto, expondré algunas ideas del antropólogo Carlos Lenkersdorf en su *Filosofar en clave tojolabal*, ya que, en lengua tzetzal no existe el pronombre yo y esto implica hablar siempre del NOSOTROS referente a la comunidad. Entonces partiendo de esta filosofía nosótrica, Lenkersdorf nos dice “El NOSOTROS, palabra clave que encontramos entre los tzetzales y los tojolabales, la escucharemos de otros pueblos originarios [...]. El mismo NOSOTROS representa un conjunto que integra en un todo orgánico a un gran número de componentes o miembros sin perder su individualidad, pero, a la par, cada uno se ha transformado en una voz nosótrica. Es decir, el NOSOTROS habla por la boca de cada uno de sus miembros [...]” (Lenkersdorf, s/año: 10)

Si traducimos esto al fandango urbano y del sur de Veracruz, podríamos decir que el NOSOTROS lo representa la comunidad que se forma al momento de hacer el fandango. El NOSOTROS, por las razones que ya se han explicado a lo largo de este trabajo, no son los sureños veracruzanos, pero en muchas ocasiones tampoco son/somos NOSOTROS los santaneros o NOSOTROS los jarochilangos. A veces, simplemente somos NOSOTROS, los que estamos haciendo comunidad en ese momento y esos NOSOTROS somos santaneros, jarochilangos, jarochicanos, fandangueros de Guadalajara, etc.

El NOSOTROS desaloja el YO para que el vocero [La voz, segundo elemento del fandango urbano y del sur de Veracruz] pueda enunciar con claridad el pensar del NOSOTROS. En este caso, la inculturación nosótrica se vuelve obligatoria. Ya no se escucha al individuo que se llama Marcos, el subcomandante, sino que se escucha la voz nosótrica del EZLN. Y esta voz no es una voz cualquiera, sino la voz de tojolabales, tzetzales, tzotziles, ch'oles y otros pueblos originarios de Chiapas (Lenkersdorf, s/año: 11).

Aquí me nace entonces la pregunta sobre si en los fandangos urbanos existe realmente una voz NOSOTROS que hable por la boca de cada uno de sus miembros para decir que estamos realmente construyendo comunidad.

En el fandango urbano ya no se escucha al individuo que se reconoce a sí mismo en la urbe, sino que se escucha la voz del individuo que se reconoce en el fandango, en la comunidad que se está conformando en ese momento que no es precisamente sureña veracruzana. Es una comunidad que una vez terminado el fandango, desaparece. ¿Quiénes somos entonces nosotros los fandangueros jarochos urbanos? ¿Qué estamos haciendo?

Asimismo, “La comunidad, pues, no reemplaza la decisión individual, sino que cada individuo reemplaza la decisión en el contexto de la consulta comunitaria” (Lenkersdorf, s/año :14). Es una manera de sacrificar el yo, cosa que a veces, en los fandangos urbanos no pasa, es decir, en el caso del fandango, la consulta comunitaria se da por entendida con los saberes de la tradición y las condiciones en las que se da el fandango en ese momento, por ejemplo: si habrá personas de Veracruz, las mujeres usarán falda en su mayoría. Y si es un fandango urbano sin tantos miembros de la comunidad jarocha veracruzana, abundarán los pantalones. De ahí que ponga en duda la existencia de una sola comunidad. El NOSOTROS “tiene una estructura interna, dentro de la cual cada miembro individual tiene su lugar, que le inhibe tomar decisiones individualistas que puedan ser adversas para la comunidad. La misma inserción obliga, a cada

uno, a que aporte su pensar a la comunidad, afín de que se llegue a una decisión comunitaria. De este modo se aclara que la comunidad NOSÓTRICA no se reduce a ningún líder, jefe u otra autoridad singular.” (Lenkersdorf, s/año:14) ¿En dónde termina la comunidad sureña veracruzana y en dónde empieza NUESTRA comunidad urbana?

Me atrevería a decir que, en el fandango urbano y del sur de Veracruz, es muy posible que “NUESTRA” comunidad se reduzca a que, en cuanto se construye, desaparece. Martha González, en “De raíces y fronteras: sonoridades jarochoas afroamericanas en Estados Unidos III” de Ishtar Cardona, menciona: el fandango “es un espacio que se forma y desaparece tan pronto como se manifiesta. No se puede contener. Esto es una *postmodern condition* (Cardona, 2013 en <http://observatorioculturalveracruz.blogspot.mx/search?q=Martha+Gonz%C3%A1lez>). Describiré una experiencia que podría ejemplificarlo:

Antecedentes.

En 2013, con motivo del primer campamento organizado por el Colectivo Altepee, en Huitzilac, Morelos, conocí a dos muchachas y un muchacho quienes amablemente me dieron un aventón hasta el sitio donde sería el fandango que daría fin a las actividades del Campamento.

Segundo campamento de música tradicional de cuerdas.

En el año 2014, acogida en tres Marías por una amiga, su hermana, el esposo de su hermana y un vecino, bailarín de folclor, todos venidos de Cuernavaca, llegaríamos entusiasmados al lugar del campamento. Ahí, estaban todas las personas que participarían en el fandango. Llegarían también, especialmente de la Ciudad de México (como yo), solamente al fandango. Antes del inicio del fandango, Sael Blanco, laudero, músico y miembro del Colectivo Altepee, llevó a cabo una reunión de retroalimentación en donde se habló acerca de la importancia del evento. Entre todo eso, destacó que el fandango debía ser incluyente. Debía haber niños, señoras, jóvenes, viejos. También se tenía que dar

prioridad a la música, no se trataba de presumir, sino de escuchar. Si hubiese alguien que quisiera echar un verso, había que priorizar a los anfitriones, que en este caso eran las personas que venían de Veracruz. También se aclaró que había que ser moderado con la bebida sobre todo para darle prioridad a la música y por lo tanto, a la danza.

Enseguida, llegaron aquellas muchachas y aquel muchacho que había conocido en el fandango del año pasado.

- ¡Olinka!, te extrañamos en el viaje
- Yo también los extrañé, de hecho pensé en llamarlos de nuevo para venirme con ustedes, pero no sé porqué pensé que no vendrían.
- Pues pa'l regreso. La Citlali trae un lugar, apártaselo de una vez.
- Ah, muy bien, hablaré con ella ahora mismo.

Enseguida fui con Citlali y le dije:

- Hola Citlali, El Polo me dijo que traes un lugar disponible y quería preguntarte si podía regresarme con ustedes.
- Pues somos cuatro. (Yo pensé: Pero caben cinco en un carro ¿cuál es el problema?)
- Ah.
- Pues, si quieres irte apretada, está bien.
- Ah, pero entonces, ¿sí me puedo regresar con ustedes?
- Pues te digo, si quieres irte apretada, está bien.

Posteriormente me quedé pensando sobre la comunidad que se estaba formando en ese momento, claramente era una nueva. La comunidad del año pasado, dentro y fuera del fandango se había olvidado.

Los músicos empezaron a afinar. Se rodeaba la tarima. Entonces una bailadora me pregunto:

- ¿Y tu jarana?

Yo no toco, le respondí.

Es verdad que las mujeres pueden tener tres roles en la tarima, el de bailadora, cantadora y música. Y hasta cierto punto es “mejor” que una bailadora toque y cante. Sin embargo, el papel de bailadora consiste en buscar con quién bailar y subirse a la tarima, saber escuchar la música y bailar. Eso soy yo.

Al principio era difícil para mí encontrar pareja para bailar, yo no me siento parte de ninguna comunidad, ni siquiera parte de la tradición, pero tampoco quiero hacer el rol de bailarina que soy. Así que busqué a varias mujeres para bailar. Dicen que siempre hay que subirse con las que más saben. Entonces invité a Hemma a bailar. Una bailadora recia, amable y considerada.

Mi comunidad es en realidad aquella con la que comparto mi condición de bailarina, con la que comparto el hecho de no tocar la jarana ni de cantar, con la que me identifico no por el asunto de “lo del sur de Veracruz” sino por valores y experiencias compartidas que no sólo coinciden en el fandango. Mi comunidad tiene un alcance mayor.

A lo largo del fandango, pude apreciar que, a pesar de que se dijo que se les diera prioridad a la música y a los anfitriones, hubo mucha bebida alcohólica. Hubo competencia entre bailadoras (esto no es nada raro, pero es interesante competir entre mujeres modernas por un espacio tradicional). Noté un interés especial por querer bailar con los bailadores más diestros, pues en esta ocasión había muchos.

Se tocaron los siguientes sones:

El Siquisirí, La Bamba, El Butaquito, El Buscapiés, El Pájaro Cú, Las poblanas, El Zapateado, El Pájaro carpintero, El Cascabel, El Gallo.

Cuando tocaron La Bamba, mi amiga (la que venía de Cuernavaca) quería que bailara La Bamba con su vecino bailarín de folclor. Yo le propuse que mejor el bailara primero con alguien que supiera más que yo y que ya luego bailara conmigo. El insistió que no. A mí me temblaban las piernas. No sé por qué sabía que no lo haríamos bien. (Él nunca había bailado en un fandango). Nos subimos. Parecía que él no escuchaba la música y empecé a sentirme un poco incómoda. No dejé de bailar. Empecé a “llevarlo”, pero “nos bajaron” al cabo de menos de un minuto. Los sones duraron entre una hora y media hora cada uno, a excepción del zapateado que duró una hora y media. El fandango se amaneció en diez horas aproximadamente. Al final, bailaron pocas mujeres “El Cascabel” por lo que cada pareja de mujeres ocupaba la tarima un tiempo considerable. Bailé el cascabel, dos mujeres me sacaron a bailar. Yo nunca había bailado el cascabel, entonces aprendí también que el fandango es ponerse a prueba, pero no a prueba de la tradición, a prueba de uno mismo. Arriesgarse, para ganar un lugar. Sea como bailadora, cantadora o jaranera, ahí empieza el sentido comunitario.

Acabó el fandango, Citlali y sus amigos se fueron. Ninguno me dijo que se irían a pesar de mi petición sobre el lugar disponible en el auto. La comunidad se conforma en el fandango, con los que van al fandango, una vez que termina, la comunidad desaparece. Pensé.

En este fandango hubo de todo: viejos de la tradición, jaraneros de Guadalajara, personas de Estados Unidos, jarochilangos y bailarines de folclor. Todos reunidos a la ocasión de un fandango. Todos, efectivamente conformaron una comunidad, pero no una comunidad sureña veracruzana, ni una comunidad tapatía, ni una comunidad chilanga. Una comunidad en la que compartieron casas de campaña, baño, clases de jarana, clases de zapateado, preparación de comida, entre otros deberes.

Respecto al cuerpo en la comunidad, Lenkersdorf, en su "*Filosofar en clave tojolabal*" plantea que, desde la perspectiva maya el cuerpo está hecho de maíz. "Representa a cada hombre en su totalidad, en lugar de reducirlo a la razón, a la cosa pensante o a la gente de razón. Todo lo contrario, la corporeidad humana incluye el pensar, el sentir, el imaginar, el razonar y también el actuar. Ninguna de estas manifestaciones se aísla ni se separa del cuerpo. Sin cuerpo no hay pensar, ni sentir, ni razonar ni siquiera actuar [...] En el rito que se celebra 'al empezar la tapisca/cosecha del maíz', hay un rezo:

"Te pedimos que nos cuides en nuestra miseria en todo el mundo. Pero no sólo buscamos lo nuestro [sino también el bien de los otros], porque con todos nuestros hermanos en todo el mundo tenemos los mismos cuerpos."

Esto me remite a que, el estado ideal en el fandango es tener todos los mismos cuerpos. Ser todos una misma comunidad. Porque estamos bailando, cantando, tocando. Sin embargo, la urbe, en tanto carece de este "orden" comunitario, el fandango se ve notoriamente afectado por individualismos pese al esmero por practicar la unidad comunitaria.

4. Cuerpo híbrido y cuerpo comunitario

A continuación, presento una tabla de donde a partir de los fandangos más heterogéneos (es decir, donde se reúnen personas de varias comunidades que no son sureñas veracruzanas) a los que acudí, se pueden rescatar los "sones más bailados". Son fandangos urbanos donde se conjuntan el cuerpo híbrido y el cuerpo comunitario formando la confrontación (post)modernidad-tradición.

Fandango del Día de los Muertos Santa Ana, California. Noviembre 2012.	Fandango de "La Rama" en el Distrito Federal. Diciembre 2012.	Fandango Campamento Música de cuerdas, Huitzilac, Morelos. Marzo, 2013.	Fandango Cumpleaños Juan Jimael, Querétaro. mayo 2013	Fandango Campamento Música de cuerdas, Huitzilac, Morelos. Abril, 2014.	SONES MÁS BAILADOS (Existen más sones de los que menciono aquí en la tabla. Estos son los que están en colores y en blanco. En esta última columna me refiero a los sones que se tocaron y bailaron en todos los fandangos que utilicé como referencia para mi trabajo)
El Siquisirí	El Siquisirí	El Siquisirí	El Siquisirí	El Siquisirí	El Siquisirí
La Bamba	La Morena	La Bamba	La Morena	La Bamba	La Bamba
Las mañanitas	El Zapateado	La Guacamaya	El Zapateado	El Butaquito	El Zapateado
El pájaro Cú	La Bamba	El Ahualulco	El Butaquito	El Buscapiés	El Cascabel
	El Cascabel	La Morena	La Bamba	El Pájaro Cú	La Morena
	La Guacamaya	El Buscapiés	El Cascabel	Las Poblanas	La Guacamaya
		El Zapateado		El Zapateado	El pájaro Cú
		El Cascabel		El pájaro carpintero	El Buscapiés
				El Cascabel	

Ya se ha mencionado por otros estudiosos del fandango jarocho, entre ellos Rubí Oseguera y Alejandro Martínez de la Rosa⁸, su cualidad femenina. Y esto se confirma dados los llamados “sones de mujeres”. Dada la existencia de estos sones y dado que la mujer puede cumplir tres roles en el fandango; jaranera, bailadora y cantadora. Es posible entonces dar lugar a un fandango de puras mujeres y decir que el fandango sureño veracruzano y urbano es femenino. No es posible un fandango de pura presencia masculina.

Y, en lo que se refiere al fandango urbano, después de esta tabla, puedo observar que, de los sones “El Siquisiri”, “La Bamba”, “El Zapateado”, “El Cascabel”, “La Morena”, “La Guacamaya”, “El pájaro Cú” y “El Buscapies”, hay cinco “Sones de Mujeres” contra tres “Sones de Pareja”, lo que me hace pensar que, en este sentido de cualidad femenina del fandango, es probable que la mujer viva de manera especial este espacio de espacio-fenómeno-estado de desorden.

Considero que las mujeres en el fandango urbano representan claramente esta confrontación tradición-(post)modernidad en tanto se consideran mujeres modernas, pero al mismo tiempo respetan una tradición que pudiera contradecir sus ideales de tal modernidad. Entre los ejemplos más comunes, pienso en el amor.

Si recurrimos a analizar y a escuchar algunos versos que se cantan en el fandango podremos encontrar una serie de incongruencias con las ideas modernas respecto del amor. Esto se debe, en principio a que los aprendices de fandango, o sea, los bailadores, cantadores y jaraneros urbanos empiezan a aprender por imitación, y repiten los versos que ya están establecidos por la tradición sin cuestionar su carácter patriarcal, por ejemplo.

Por otro lado, en el fandango urbano se hace notar la necesidad de reconocimiento individual, porque, como ya se mencionó antes, en la urbe no se está preparado para encontrarse con los otros solamente sino primero con

⁸ Doctor en Historia, por la UAM-I, Doctorante en Etnomusicología por la UNAM. Ha publicado diversos libros y artículos sobre música tradicional, entre ellos “Las mujeres bravas del fandango. Tentaciones del infierno”.

nosotros mismos, lo que se refleja en el protagonismo ya sea al cantar, al bailar o al tocar en el fandango.

La vestimenta y la forma de bailar es un ejemplo evidente de esta confrontación tradición-(post)modernidad. Se usa falda, pero se permite el pantalón, en las mujeres. Se permiten también los diseños propios que no corresponden precisamente a la vestimenta sureña veracruzana. Se empiezan a cantar versos que delatan diversos problemas urbanos y en tanto de mujeres se trata, es posible que el fandango sea un espacio vital para el empoderamiento corporal y una forma muy especial de considerarse (post)modernas y tradicionales sin juicios, estereotipos o imposiciones sociales.

Propongo entonces la confrontación tradición-(post)modernidad; la modernidad representada por el cuerpo híbrido y la tradición representada por la comunidad. Puedo decir que ambos cuerpos se encuentran en el fandanguero urbano. Y resaltan nuevas estéticas que dan pie a tratar de manera distinta la tradición. No podemos decir que sólo hay que preservarla para reconstruir el tejido social o para entender “nuestro” pasado. La tradición del fandango sureño veracruzano en la urbanidad no ha venido a reconstruir el tejido social ni sólo a promover valores comunitarios de un pasado cultural. Ha venido también a acoger inquietudes, angustias, modas y corporeidades que no caben en una posmodernidad acotada por los avances tecnológicos, intelectuales y culturales de nuestro país.

Consideraciones finales.

Todavía recuerdo cuando al inicio de este trabajo pretendía abarcar el mundo tan inmenso de la tradición fandanguera sureña veracruzana. Por supuesto, la desconocía considerablemente. Me doy cuenta de que la investigación desde el principio de los estudios de maestría era descubrir la inmensidad de un mundo pequeño.

Este trabajo no es sino un pequeño retrato de esta tradición que, pese a su gran historia, auge y perspectiva, apenas comienza. Y no me refiero a que apenas comienza como empezó, a partir de su revitalización, sino que apenas comienza a cosechar los frutos que ha sembrado.

Considero que mi trabajo, aunque breve es el recogimiento de tres pequeños frutos personales que se entretajan o se vinculan con otros frutos sociales. El primero tiene que ver con la conciencia y el descubrimiento de mi propia musicalidad dentro de la música de cuerdas. Por supuesto que es tema aparte y que exige todo un proyecto de desarrollo. Entender la música desde el cuerpo a manera de danza, el zapateado y luego, bailar el zapateado es algo que he podido sentir completamente y que requiere de mucha teoría y experimentación para explicarlo. Concederme esta oportunidad ha sido una gran experiencia dancística, pero lo más valioso es que no se detiene ahí, sino que también entendí que la musicalidad de cada individuo se hace extensiva en tanto convive con una comunidad determinada. También entendí que la identidad no es una mezcla, sino una capacidad que poseemos para entender al otro en comunidad porque en realidad nos estamos entendiendo nosotros mismos. La identidad individual no es sino los otros en el espacio y en el tiempo que hemos coincidido.

No hubiera sido posible entender el fandango urbano y del sur de Veracruz si no soy urbana y si no me gusta la música de cuerdas o si sólo me parece exótico antes que verlo parecido a mí.

Asimismo, se me reveló la comunidad. Descubrí que la comunidad no era un personaje fantasma que reúne a todos ni el hecho aislado de compartir una tradición o una tarima. Entendí que el fandango tendría que ser la prueba máxima de la comunidad. Sin embargo, como ya lo desarrollé, en las comunidades urbanas, hay puntos críticos en cuanto a la vida comunitaria, de ahí que no se reduce a una simple reunión o fiesta.

Estas revelaciones me llevaron a cuestionarme si en verdad era la música de cuerdas y el fandango la que me hacía pertenecer a una comunidad. Y mi descubrimiento fue que no. La música de cuerdas no me hace pertenecer a una comunidad. Quizás a otra bailadora sí, a mí no. Lo que me hace pertenecer a una comunidad son los valores que comparto con los demás en realidad fuera del fandango. No es gratuito que yo no me sienta parte de las comunidades que estudié, sino de una comunidad más grande. Esa que puede fandanguar igual en un fandango del sur de Veracruz, en uno de Oaxaca con música de viento, en uno de la Tierra Caliente, sobre la tabla, o en Tixtla, Guerrero bailando unos buenos sonos de tarima.

Mi “yo fadanguero” es más amplio porque me comprende en una comunidad más grande y por esta misma razón, lo realmente revelador es que me descubrí también con una responsabilidad mayor. Mi responsabilidad con la danza tradicional mexicana no se limita a lo festivo del fandango, no se limita a ir a dar clases o tomarlas, no se limita al estudio de los fandangos. Se amplía hasta mi involucramiento con colectivos que promueven esta música y esta danza. Se amplía hasta situaciones “incómodas” en las que hay que ir a barrer y poner la lona así como levantarla y recoger la basura.

El alcance de este “yo fandanguero” es tan grande como nuestra generosidad lo permita y por supuesto, como nuestro amor entrañable a la música que nos saca el corazón.

Fuera de estas cuestiones románticas, creo que mi trabajo es reducido y por supuesto, hay algunas cosas que se me escaparon. Me parece que los “retratos

poéticos” pudieron haber sido posibles para todos los sones y no sólo para “La Guacamaya” y “La Morena” y así, lograr una pequeña retribución a las comunidades con las que trabajé. Incluso, habría sido posible “retratar” una guacamaya santanera y una guacamaya chilanga. Por diversas razones, no pude hacerlo y quizás no era tanto la finalidad de este trabajo. De cualquier forma, me pareció un buen ejercicio sistematizar la información de esta manera y no mostrar fotografías explícitas de la danza sobre la tarima jarocho.

Por otro lado, el tema de la comunidad también pudo haberse especializado mucho más. Sobre todo cuando en la urbe, nuestro entendimiento de comunidad a veces se reduce a “un montón de gente”. Debemos entender que la comunidad no es un personaje fantasma que reúne a todos, ni el hecho aislado de compartir una tradición o una tarima.

Considero que faltó un plan de acción ante este fenómeno de fandangos urbanos del sur de Veracruz. Me hubiera gustado realizar la planeación de mesas de reflexión, talleres, entre otras actividades que pudieran aportar al proyecto de investigación. Aunque además de ser ambicioso, me llevaría a concentrar toda mi atención en los fandangos del sur de Veracruz en la urbe y dejar de lado las otras músicas y las otras danzas con las que también me siento comprometida y por las que también siento un gran amor.

Por supuesto, encuentro los puntos fuertes del trabajo. Este trabajo, antes que todo, es una invitación para los bailarines de folclor a replantearse su compromiso social dentro del arte, de la danza y más específicamente, dentro de la danza tradicional mexicana. Es también una invitación a indagar, sin el afán de afiliarse a algo, cuál es su comunidad o sus comunidades, sus alcances y sus compromisos con ella o con ellas.

Es una propuesta en correspondencia con las otras visiones compartidas sobre que, a partir de la reapropiación de las tradiciones y su resignificación en las urbes, se desarrolle una estética propia potenciando su vitalidad y fuerza para poder, ahora sí, hablar de un tejido social o de una reparación del tejido social.

Así también, fuera de lo comunitario y lo tradicional es la afirmación de la música como danza y de la danza como música. Esta afirmación puede ser una nueva forma de crear para la escena. Es imprescindible abandonar las formas repetitivas de la danza folclórica que destruyen toda musicalidad en el individuo y en la obra.

Este entendimiento de la danza como música y de la música como danza es el principio de toda musicalidad individual y colectiva. Me parece que, como bailarines, debemos explorarla. Es algo que la danza folclórica y la danza contemporánea deben permitirse. La danza tradicional viene a ofrecernos un diálogo entre danzas.

Referencias Bibliográficas

BLACKING, John.

2006 (1973) **¿Hay música en el hombre?**, Alianza Editorial, S.A. Madrid

BOURDIEU, Pierre.

1993 **El sentido práctico**, Taurus, Madrid.

CARDONA, Ishtar.

S/año “**Los actores culturales entre la tentación comunitaria y el mercado global: el resurgimiento del Son Jarocho**”, recuperado el 14 de febrero de 2013 de:

<http://scielo.unam.mx/pdf/polcul/n26/n26a10.pdf>

CARDONA, Ishtar.

2011 “**Fandangos de cruce: la reapropiación del son jarocho como patrimonio cultural**”, Revista de Literaturas Populares, año XI, número 1, México. Recuperado el 14 de febrero de 2013 de:

<http://www.rlp.culturaspopulares.org/textos/20/07cardona.pdf>

.

DE LEÓN GARCÍA, Antonio.

2009 (2006) **Fandango**. CONACULTA, México.

DELGADO CALDERÓN, Alfredo.

(2004) **Historia, cultura e identidad en el Sotavento**. Culturas populares de México, CONACULTA, México.

GARCIA CANCLINI, Néstor.

2009 (1989) **Culturas Híbridas**, DEBOLSILLO, México.

HERREJÓN PEREDO, Carlos.

(2010) **Tradición**. Esbozo de algunos conceptos. Al fin liebre ediciones, Xalapa.
Recuperado el 22 de septiembre del año 2014 en:

www.alfinliebre.blogspot.com

HIDALGO, Patricio.

2013 **Rebeldía del Alma**, PALABRA DE SON, México.

LE BRETON, David.

2002 (a) **Antropología del cuerpo y modernidad**, (Trad. P.Mahler), Nueva
Visión, Buenos Aires

2002 (b) **La sociología del cuerpo**, (Trad. P. Mahler), Nueva Visión, Buenos
Aires

LENKERSDORF, Carlos.

S/año **Filosofar en clave tojolabal**. Para uso de los estudiantes de la Universidad
Autónoma de Nayarit, México. Recuperado el 14 de noviembre de 2013 de:

<http://www.olimon.org/uan/lenkendorf.pdf>

PASCOE, Juan.

2003 **La Mona**, Universidad Veracruzana, México. Recuperado el 14 de
septiembre de 2013 de:

<https://es.scribd.com/doc/33096079/La-Mona-Juan-Pascoe>

PÉREZ FERNÁNDEZ, Rolando, A.

2011 *Notas en torno al origen kimbundu de la voz fandango*. En Daniel Gutiérrez Rojas, pp. 107-136. **Expresiones Musicales del Occidente de México**. Morevallado Editores. Morelia, Michoacán.

SIMONE, Raffaele.

2011 **El monstruo amable**. ¿El mundo se inclina a la derecha?, (Trad. Alejandro Pradera), Taurus (Pensamiento), México.

VARGAS LLOSA, Mario.

2012 **La civilización del espectáculo**, Alfaguara, México.

Otras referencias

(2008) Disco “**Sones compartidos**”. CONACULTA, México. Recuperado el 30 de agosto del año 2014 de:

http://vinculacion.conaculta.gob.mx/galeria_vincredional/cd_sonescompartidos.pdf

Conferencia de Eloy Cruz, “**Sones de la tierra. La perspectiva barroca de la música vernácula mexicana**”. Recuperado el 4 de julio de 2014 de:

<http://docencia.crim.unam.mx/drupal612/?q=node/476>

Conferencia de Alejandro Martínez de la Rosa, “**Las mujeres bravas del fandango. Tentaciones del infierno**”. El 22 de noviembre de 2014 en El Huerto, Centro Cultural de Tierra Caliente en Morelia Michoacán.

**“La noche se agita
con fuerte mirada:
seduce, trastorna,
arrebata el alma
sobre la tarima
del pueblo que baila.
El fandango hierre,
el fandango mata,
¡pero sin fandango
la vida no es nada!”**

—Patricio Hidalgo—

(EL ÚLTIMO FANDANGO, fragmento)