




ADVERTIMENT. L'accés als continguts d'aquesta tesi queda condicionat a l'acceptació de les condicions d'ús establertes per la següent llicència Creative Commons:  <https://creativecommons.org/licenses/?lang=ca>

ADVERTENCIA. El acceso a los contenidos de esta tesis queda condicionado a la aceptación de las condiciones de uso establecidas por la siguiente licencia Creative Commons:  <https://creativecommons.org/licenses/?lang=es>

WARNING. The access to the contents of this doctoral thesis it is limited to the acceptance of the use conditions set by the following Creative Commons license:  <https://creativecommons.org/licenses/?lang=en>



Universitat Autònoma de Barcelona

Facultat de Filosofia i Lletres

Departament de Filologia Catalana

Programa de Doctorat en Llengua i Literatura Catalanes i Estudis Teatral

**El fandango jarocho en Barcelona. Performativitat
migrada de una pràctica artística convivencial.**

Tesis doctoral

Guadalupe Patricia del Razo Martínez

Directora: Dra. Meri Torras Frances

Director precedent fins a la jubilació: Dr. Víctor Molina Escobar

2023

Resumen

Esta investigación se aproxima a la expresión cultural del fandango jarocho desde la perspectiva de los estudios sobre la performatividad. Esta festividad tradicional mexicana ha registrado un impacto importante que rebasa los límites fronterizos nacionales y se extiende más allá del Mediterráneo. El fandango jarocho es una manifestación artística que se caracteriza por una cualidad mutable en la que intervienen simultáneamente diferentes elementos escénicos como son la música, la danza y la poesía oral improvisada. La propuesta de esta tesis es abordar el fandango como un acontecimiento performativo de carácter convivencial a partir del análisis de su ejecución por una comunidad, en su mayoría migrante y diaspórica residente en Barcelona, para entender sus aportes culturales en el contexto urbano y actual.

Palabras clave: Fandango jarocho, performatividad, convivialidad, comunidad

This research examines the cultural expression of the Fandango Jarocho from a performance studies perspective. The traditional Mexican celebration has had a significant impact that extends beyond its national borders and reaches far beyond the Mediterranean. The Fandango Jarocho is an artistic manifestation characterized by its mutable nature, incorporating various elements of the performing arts, such as music, dance, and improvised oral poetry. The objective of this study is to analyze the Fandango as a convivial performing arts event, executed by a predominantly migrant and diasporic community in Barcelona, to understand its cultural contributions in an urban and contemporary context.

Key words: Fandango jarocho, performativity, conviviality, community

Aquesta recerca s'aproxima a l'expressió cultural del fandango jarocho des de la perspectiva dels estudis sobre la performativitat. Aquesta festivitat tradicional mexicana ha registrat un impacte important que depassa els límits de les fronteres nacionals i s'estén més enllà del Mediterrani. El fandango jarocho és una manifestació artística que es caracteritza per una qualitat mutable en la qual intervenen simultàniament diferents elements escènics com són la música, la dansa i la poesia oral improvisada. La proposta d'aquesta tesi és abordar el fandango com

un esdeveniment performatiu de caràcter convivencial a partir de l'anàlisi de la seva execució per una comunitat, en la seva majoria migrant i diaspòrica resident a Barcelona, per a entendre les seves aportacions culturals en el context urbà i actual.

Paraules clau: Fandango jarocho, performativitat, convivialitat, comunitat

Agradecimientos

A la banda fandanguera de Barna (Susana, Dickens, Martina, Simao, Ana María, Panxito, Luisa, Pedro, Lupe, Raxá, Sarah, Richard, Moye, Karina, Marc, Itan, Alfonso, Amílcar, Ana y a todas las personas que no he alcanzado a mencionar por falta de memoria, pero que hacen parte fundamental de esta comunidad) por ser familia de acogida, por su tiempo y por su disposición siempre abierta. A Meri Torras por acometer la tarea de llevar a buen puerto esta tesis y por su apoyo imprescindible en la realización de la estancia en 2018. A Víctor Molina por el acompañamiento y dirección durante la parte más pesada de la investigación, pandemia incluida. A Núria Santamaria por las intercesiones detrás de bambalinas, siempre ubicuas y acertadas. A Francesc Foguet, por las palabras de apoyo y las recomendaciones para la consecución de la carrera académica. A Beatriz Ferrús, por su apoyo y tiempo como tutora en la parte inicial de la tesis. A Sílvia Martínez por la lectura de esta tesis y por sus atentos comentarios. Al personal de gestión del Departamento de Filología Catalana de la UAB, en especial a Beatriz Díaz, por su apoyo y gestión. Al personal del Centro de Educación, Creación y Documentación de las Artes de la Universidad Veracruzana (CECDA-UV): a Verónica Herrera por contestar los correos y canalizar mi petición de colaboración, a Athziri Molina por aceptar la tutoría y por permitirme la realización del Seminario intensivo de investigación dentro de la Maestría en Artes Escénicas, a Antonio Prieto, a Gloria Godínez, a Randall Kohl y a Rafael Figueroa por sus valiosos comentarios y tiempo. A Saúl Rivas y *roomies*, por su recibimiento amistoso al llegar a vivir a Xalapa. A Ricardo Perry y a la comunidad del Centro de Documentación del Son Jarocho: por permitirme formar parte de su comunidad, aunque fuese por un tiempo brevísimo. A los integrantes de “Sonex” y la “Casa de Nadie”, por su colaboración y por su buena vibra. A James Daria por compartir documentos clave sobre la escena fandanguera migrante en EE.UU. A los estudiantes y profesores lectores de la “Escuela de Verano” del Archivo Musical de Finlandia por compartir sus investigaciones y documentos clave para abordar la noción de la condición postcolonial y las manifestaciones tradicionales convivenciales. A Pedro Ordoñez por su amistad y sus comentarios críticos siempre atinados. A la desaparecida agrupación Somos/son (llevo con orgullo la cruz de mi parroquia). A Yazel Parra por compartirme su folklore y enseñarme de viva voz el poder del Caribe expandido. A la Radia Cava-ret, Samu y Violeta, por los ejercicios de escucha y el goce vacilón karaokero.

A mi Familia,
yo quisiera, si pudiera, poner un puente a la mar
y
a Valentí y a mi familia gato porvenir,
(porque nosotros sabemos
con los ojos platicar
y hasta nos amanecemos)

Índice

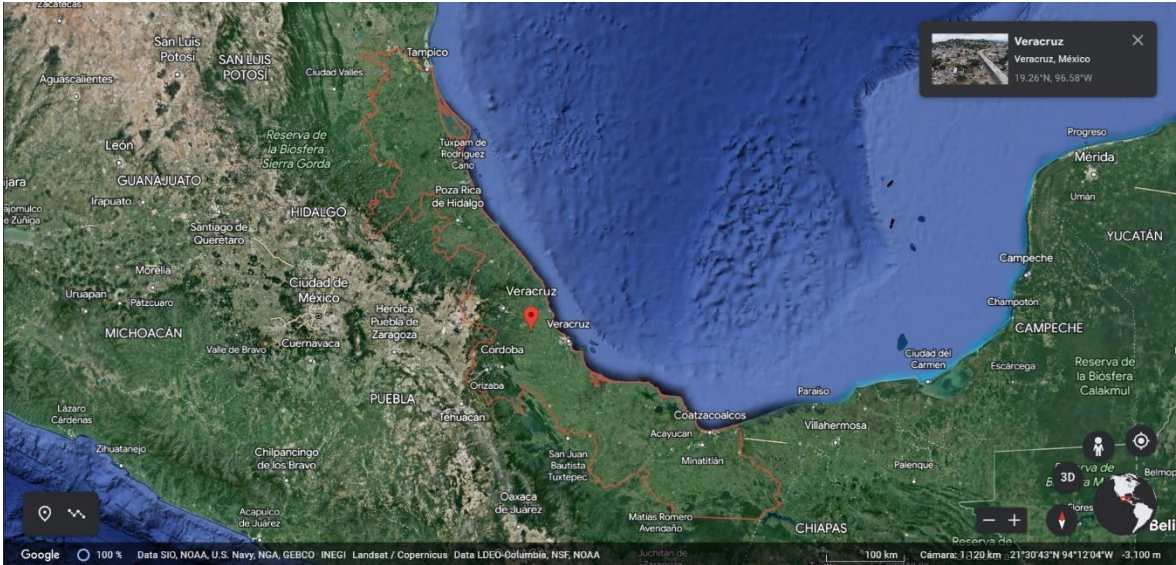
Portada.....	1
Resumen.....	3
Agradecimientos	5
Índice	7
Tabla de imágenes.....	9
Introducción.....	12
1. Antecedentes para el estudio del FJ	22
1.1 Apuntes históricos sobre el fandango (siglos XVIII-XIX).....	34
1.2 Representaciones de la “mexicanidad” en el s. XX.....	68
1.3 Lo “jarocho” como identidad performativa y el auge del “Movimiento Jaranero”.....	81
1.4 Tensiones entre lo popular, lo folklórico y lo tradicional	92
1.5 Notas sobre la perspectiva interseccional en el FJ	105
1.6 Recapitulación.....	119
2. Parámetros para el estudio de la performatividad del FJ	123
2.1 Marco teórico de lo performativo en las artes escénicas	124
2.1.1 Enunciación y estética de lo performativo	125
2.1.2 Ritualidad y performance	129
2.1.3 Performatividad del género y la corporalidad en el fandango	138
2.2 Estructuras de convivialidad	149
2.2.1 Copresencia	154
2.2.2 Participación	155
2.2.3 Convivio	157
2.2.4 Mayordomía.....	159
2.2.5 Estructura de pares.....	162
2.3 Comunidades diaspóricas en contexto	168
2.3.1 Apreciaciones teóricas sobre los estudios de comunidad	176
2.3.2 Tipología de experiencias comunitarias.....	187
2.3.3 Migración mexicana en el Estado español.....	191
2.4 Recapitulación.....	196
3. Análisis de la performatividad del FJ en Barcelona.....	201
3.1 Panorama del tejido social local.....	203
3.1.1 Agentes motores.....	207
3.1.2 Espacios de acogida	209
3.1.3 Agrupaciones, asociaciones y proyectos.....	212
3.2 Especificidad escénica del FJ en Barcelona	214
3.2.1 Espacialidad	214
3.2.2 Temporalidad	219

3.2.3. Corporalidad.....	222
3.2.4 Oralidad.....	230
3.2.5 Instrumentación	239
3.2.6 Versada.....	248
3.2.7 Improvisación	259
3.3 Relaciones, conflictos y mediaciones comunitarias	267
3.4 Recapitulación.....	274
4. Conclusiones	277
Anexos	288
A. Cuestionario guía para las entrevistas personales	288
B. Formato y resultados de encuesta virtual.....	290
C. Estrategias metodológicas de investigación performativa	298
a. Talleres de Mediación Comunitaria.....	298
b. Crónicas de participación en fandangos de Xalapa y Barcelona	311
c. La práctica escénica como investigación	319
Enlaces sonoros.....	325
Enlaces de vídeo y playlists	326
Enlaces de traducción y corrección de texto	328
Bibliografía.....	329

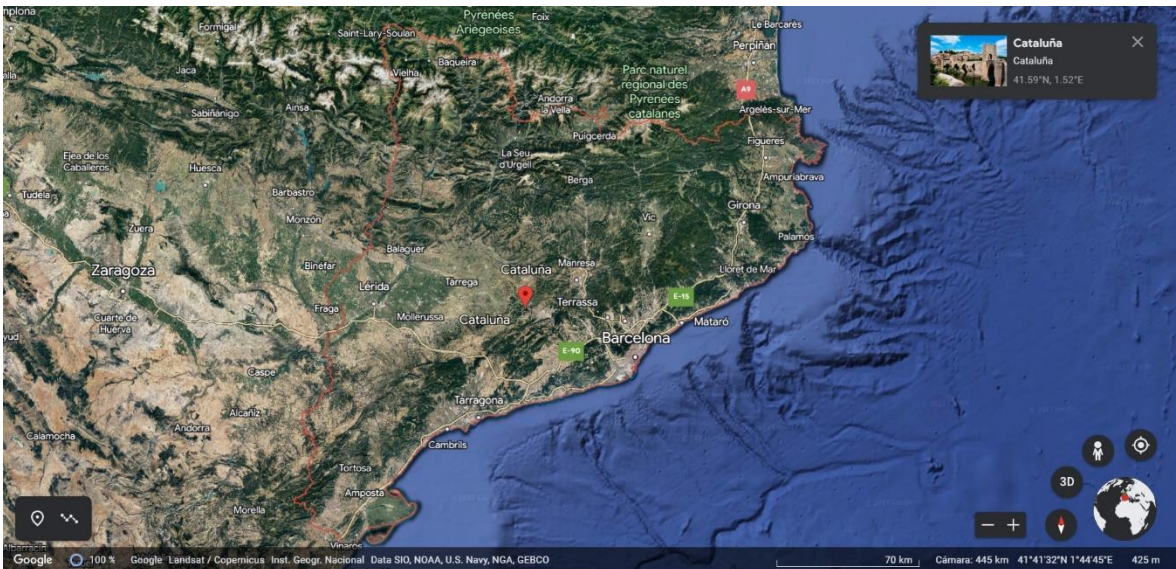
Tabla de imágenes

Crónica ilustrada de Pedro Strukelj. Fandango en la Zona Franca de Barcelona 10/09/2022.....	2
Mapa del estado de Veracruz (Fuente: Google Earth)	11
Mapa de la comunidad autónoma de Cataluña (Fuente: Google Earth).....	11
“Bailarines de fandango castellano del siglo XVIII” de Pierre Chasselat (circa. 1810).....	39
“Un grupo de españoles baila el fandango” de Otto Howen (circa 1800).....	46
“Negros bailando fandango (jongo) en Campo de Santa Ana, Rio de Janeiro” Biblioteca Nacional de Australia (1822).....	53
“Danza del Fandango”, M.H. Legrand (1830).....	61
“Fandango” en México, Brantz Mayer (1853).....	68
“Trajes mexicanos, un Fandango”, litografía de Casimiro Castro y J. Campillo (1869).....	69
“Mi abuela jarocho en traje de novia” de Alberto Fuster	74
Bailarines interpretan son jarocho (1958) Fotografía de Nacho López. D.R. Instituto Nacional de Antropología e Historia.....	80
Portada del Disco Sones de Veracruz 6 del INAH (1969)	87
Diagrama de Venn que representa los flujos de las tensiones entre lo folklórico lo popular y lo tradicional, elaboración propia.....	102
Infografía sobre personas mexicanas residentes en la provincia de Barcelona del 2013 al 2021. Fuente OPI	198
Infografía sobre estudiantes mexicanos con permiso de estancia en Cataluña del 2013 al 2021. Fuente OPI	199
Fragmento de la nota virtual de prensa sobre el 1er Fandango en Can Batlló en 2012 .	206
Francesc Tomàs Aymerich, Panxito, en compañía de Pedro Strukelj, fotografía de Sara Corrales @graphicssc.....	208
Simao Hernández, Enrique Barona y Donají Esparza en el Espacio Diógenes, 2011. Fuente https://diogenesbcn.wordpress.com/category/eventos/musica/ (28/07/2011).....	210
Fandango por los Ausentes, nov. 2022, Museo Etnològic i de Cultures del Mon. Fotografía de Diana Alves	212
Fandango en la Zona Franca, Ana Belén Peña y Susana Isunza bailando. Fotografía de Sara Corrales @graphicssc.....	215
Fandango por los Ausentes, nov. 2022, Museo Etnològic i de Cultures del Mon. Fotografía de Ángeles Martínez.....	217
Gráfico del paso “café con pan”, Jessica Gottfried (2004: 259).....	223
Ana, Susana Isunza y Ana Chagra sobre la tarima, Fandango en les Planes, 2022. Fotografía de Ole Bunger	225

Partes de la jarana y guitarra de son. Fuente: https://palapadeltiochon.wordpress.com/2011/09/27/los-instrumentos-musicales-del-son-jarocho/	240
Tipos de afinaciones de guitarra de son. Fuente: García Ranz y Gutiérrez 2010:41	241
Afinación por cuatro en Do de jarana: Fuente: García Ranz y Gutiérrez 2010b:95	242
Ricardo García (requinto) y a su lado Marc Riera (jarana), Fandango en les Planes, 2022. Foto de Ole Bunge.....	245
Dickens tocando el marimbol. Fandango en el Jardín del Silencio, 2023. Fotografía de Abril Deirdre.....	246
Recibimiento del Escuadrón Zapatista 421 en 2021. En la imagen se aprecia a Raxá de Castilla con una quijada equina. Fotografía de Gretel Rafuls Trujillo	247
Visualización virtual de la encuesta	291
Edad y género agrupados.....	292
Ocupación	292
Lugar de nacimiento	293
Lugar de residencia	293
Participación histórica en fandangos.....	294
Acompañantes al fandango	294
Actividades durante el fandango	295
Frecuencia de convivencia comunitaria	295
Fandango-colecta para “Las Patronas” en Casa de Nadie, mayo 2018. Fotografía de Patricia del Razo.....	312
Zona de Playas de Tijuana, frente al Friendship Park de San Diego, en donde se aprecia la doble barrera. Fotografía de Patricia del Razo	316
Fandango frente al CIE Barcelona. Fotografía de Fridah Murueta @hache_point	318



Mapa del estado de Veracruz. Fuente *Google Earth*



Mapa de la comunidad autónoma (CA) de Cataluña. Fuente *Google Earth*

Introducción

El fandango jarocho (de aquí en adelante FJ) es una festividad tradicional mexicana la cual proviene específicamente del estado de Veracruz¹. En esta expresión artística de carácter popular convergen diversos elementos compositivos, entre ellos la danza de zapateado, la música de son jarocho y la poesía oral. La interacción de estos elementos se rige siguiendo ciertos códigos tácitos sedimentados a través del tiempo que es necesario conocer previamente para participar en el acontecimiento. Cuando nos referimos a códigos hablamos específicamente de determinados signos compositivos que tienen una cualidad estética, un carácter escénico y que generan procesos de significación cultural para quien participa, ya sea activa o contemplativamente. Aunado a ello, la improvisación juega un papel preponderante como un ligamen lúdico del evento. De esta manera, en esta festividad del FJ existe una convivencia de estructuras fijas y de variaciones improvisadas que afectan a la música, a la danza y al canto.

Cabe mencionar que el FJ ha sido una actividad valorada y practicada, aunque si bien es cierto de manera intermitente, en la que se considera su región originaria: el Sotavento veracruzano². Se puede afirmar que su origen es producto de la interacción de diferentes agentes e influencias culturales que convivieron en esta región. El FJ y el son encuentran resonancia con otras culturales musicales de la región que en este trabajo de investigación designamos como Caribe expandido o afroandaluz³. Esta última denominación se retoma del trabajo de Antonio García de

¹ Las demarcaciones políticas en la República Mexicana se llaman estados o entidades federativas, pues México es una federación. Veracruz se ubica en la zona litoral del Golfo de México, en la zona atlántica. Colinda por el norte con el estado de Tamaulipas; en el sur con Oaxaca y Chiapas, en el poniente con San Luis Potosí, Hidalgo y Puebla y al sureste con el estado de Tabasco. Toma su nombre de una apócope del asentamiento colonial llamado la Villa Rica de la Vera Cruz fundado por Hernán Cortés en 1519.

² Se considera que la región originaria del fandango jarocho es el Sotavento veracruzano, la cual está ubicada en la zona meridional al sur del Puerto de Veracruz. Específicamente se considera que las poblaciones rurales de la cuenca del Río Papaloapan son la cuna del fandango y de la música del son jarocho. Sin embargo, también es posible afirmar que el Sotavento es un espacio identitario extendido, el cual abarca las regiones limítrofes de los estados de Tabasco y Oaxaca.

³ El Caribe expandido o Caribe Afroandaluz se propone como una matriz histórica, social y comercial, la cual abarca la región de las Antillas y las plataformas continentales desde la Florida hasta las Guayanas con Andalucía y el sur de Algarve en Portugal. Dentro de estas rutas de extracción y comercialización también entran la Luisana, Yucatán, las costas atlánticas de Centroamérica, Panamá, Colombia y el litoral de Venezuela, así como las

León (2016), quien resume en este concepto las complejas relaciones comerciales (a veces de intercambio y frecuentemente de extracción) entre los continentes europeo, africano y americano durante los siglos XVI al XIX.

Desde el siglo XVIII a la actualidad los códigos de la fiesta del FJ han vivido reconversiones y procesos de adaptación a los diferentes contextos y momentos históricos. En este transcurrir del tiempo marítimo caribeño han existido momentos de transmisión y traducción de los saberes musicales. Los cantos, danzas e instrumentos viajaban como polizones en los navíos y al tocar tierra, se desbordaban en las ciudades y puertos adaptándose a las costumbres locales para ganar su derecho de paso y de estancia. De manera semejante el FJ continúa viajando más allá de las fronteras generando salvoconductos de socialización entre diferentes comunidades fuera de México.

Así pues, esta tesis persigue el objetivo de teorizar los elementos performativos del FJ cuando éste es ejecutado en una región ajena a su lugar de origen. Cabe mencionar que este trabajo de investigación no pretende ahondar en la dimensión histórica de los procesos de adaptación del FJ, pues de ello ya existe un amplio corpus de investigación que se describirá posteriormente. La inquietud que impulsa este análisis proviene de un cuestionamiento sobre la función social de este tipo manifestaciones tradicionales en un panorama globalizado como el que se vive actualmente.⁴

En este sentido cabe mencionar que la narrativa que ha primado sobre la globalización tiene a afirmar la homogenización y la pérdida de identidades locales. Para este estudio validamos estas aseveraciones, aunque tratamos de abrir un cuestionamiento sobre la utilidad de las múltiples conexiones y ramificaciones periféricas que comunican diversas comunidades mediante los instrumentos de

islas atlánticas de Canarias, Azores, Madeira y Cabo Verde, al igual que las costas cercanas del continente africano. García de León destaca el hecho de que las flotas de la trata esclavista fueron controladas por la flota portuguesa por lo menos hasta el año 1640, sustentando así su tesis sobre la presencia africana en la cultura musical del Caribe expandido (García de León: 2016:36).

⁴ Peter Sloterdijk, en su libro *En el mundo interior del capital* sustenta que la relación entre capitalismo y globalización encuentra sus bases en los impulsos europeos de conquista y civilización que surgieron a partir de la constatación de la redondez de la tierra y la existencia de un "Otro" continente. Agradezco a Víctor Molina la referencia de este libro.

comunicación de carácter global. Un ejemplo de estas vinculaciones se observa en la cantidad de información, clases y tutoriales disponibles en línea vinculados con la cultura musical del son y del FJ, de lo cual se hablará posteriormente.

El sustento teórico sobre el cual se elabora en este trabajo de investigación depende fundamentalmente del concepto de convivencialidad. La convivencia en el FJ no se limita únicamente a una coincidencia momentánea de una celebración o una fiesta de barrio, sino que también incluye la generación de una red comunitaria de colaboración que facilita los encuentros, talleres, conciertos y otras iniciativas vinculadas a su gestión y reproducción. Esto adquiere aún más importancia si consideramos que el FJ, así como otras muchas actividades artísticas y culturales cumplen una función social de cohesión identitaria para las comunidades migrantes. Así pues, nuestro trabajo de investigación se sitúa bordeando el arte diaspórico o en estado de migración.

La práctica actual del FJ puede ser entendida como una epistemología convivencial cuyo canal de transmisión atraviesa necesariamente la proximidad y los cuerpos. Al igual que otras manifestaciones de tradición oral su pervivencia depende de la proximidad, de la reciprocidad y de la territorialidad en el encuentro entre personas. De igual manera su forma de difusión es semejante a la de otras artes de carácter popular. En esta línea, también cabe cuestionar la manera en la cual determinadas tradiciones extranjeras, foráneas o exógenas dialogan con los contextos locales. Así pues, en este trabajo nos abocamos a identificar el espacio cultural y social que ocupa actualmente el FJ en un contexto acotado como es el de la ciudad de Barcelona⁵.

Durante todo el proceso de investigación han existido diversos motores que han impulsado la progresión y la profundización. Cabe reconocer que han en el camino han existido ramales los cuales han debido de ser priorizados para evitar la dispersión temática y favorecer la concreción de esta tesis. A continuación, se

⁵ Es importante reconocer que la decisión de acotar el trabajo de investigación al ámbito urbano del puerto Barcelona se realizó gracias a una tutoría realizada con Gloria Luz Godínez Rivas y Rafael Figueroa Hernández en el Centro de Estudios, Creación y Documentación de las Artes (CECDA) de la Universidad Veracruzana en el año 2017. En esta entrevista se recalcó la necesidad de ofrecer diferentes perspectivas sobre la experiencia de las comunidades en los perímetros culturales del FJ. Agradezco su apoyo y consejos en un momento crítico de la investigación.

resumen los cuestionamientos, la hipótesis que se busca desarrollar, al igual que los objetivos que persigue este trabajo de investigación.

1.- ¿Cómo se puede establecer un marco de análisis escénico y convivencial para el FJ?

2.- ¿Cuáles son los rasgos performativos que conviven en el FJ?

3.- ¿De qué manera se expresa la performatividad del FJ en un contexto exógeno como el que constituye la ciudad de Barcelona?

Hipótesis

El fandango jarocho (FJ), en situación de migración, desarrolla una performatividad específica y despliega ciertas estrategias de convivialidad comunitaria. Dichas cualidades le permiten adaptarse a diversos entornos, como se puede corroborar en el caso del FJ en Barcelona.

Objetivos

1. Problematizar el FJ como un acontecimiento escénico y performativo.
2. Discernir las cualidades performativas del FJ en situación de migración.
3. Detectar las estrategias comunitarias que permiten la migración del FJ.
4. Analizar los elementos compositivos específicos del FJ en Barcelona.

Justificación

La génesis de esta tesis encuentra sus antecedentes en dos trabajos de investigación escénica realizados en el año 2009 y 2013. En ambas piezas, se circundaban las siguientes preguntas: ¿qué es la identidad mexicana? y ¿de qué manera se expresa?

Los hallazgos vinculados a estas preguntas se articularon en dos obras de formato híbrido (performance-danza-teatro) que se presentaron en el Foro de la Casa del Lago y en el Auditorio de la Escuela Nacional de Trabajo Social, ambos equipamientos culturales de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). La primera aproximación recibió el nombre de “El sentimiento melodramático de la vida” (a manera de paráfrasis derivativa sobre la obra de Unamuno) y en ella se abordó el concepto de identidad mexicana de manera general. En ella se buscó

contrastar el archivo documental con textos, acciones basadas en la experiencia de los jóvenes intérpretes en su cotidianidad urbana.

La segunda pieza, “Somos/Son”, se formuló como una obra de investigación y divulgación específicamente sobre el género musical del son jarocho. En esta obra también se buscó transpolar la experiencia de improvisación colectiva del FJ a una metodología de creación escénica. La iniciativa dio como resultado una performance en la que intercalaban textos referentes al origen de esta música y sones que forman parte del repertorio de recuperación de este género musical. Esta última pieza se erigió particularmente como un reto personal ya que, si bien en ambas piezas colaboré como dirección artística y dirección técnica, en esta última me aventuré también en la ejecución, incluyendo canto, danza e instrumentación.

En este punto cabe aclarar que el FJ, más que un objeto de estudio constituye para mí un campo de aprendizaje ilimitado. El proceso de investigación ha constituido un filtro para observar y entender ciertos fenómenos culturales, como es el caso de las relaciones y tensiones entre el nacionalismo y el regionalismo. De antemano este trabajo pugna por una destrascendentalización de conceptos chauvinistas/esencialistas, no obstante, se otorga un lugar de respeto y reconocimiento a los saberes comunitarios (Spivak 2012:276-9). Como experiencia personal comparto que mi primer encuentro con la comunidad del FJ, ocurrió en el marco de la manifestación realizada en el Distrito de *Ciutat Vella* para denunciar la desaparición de los 43 estudiantes de Ayotzinapa, Guerrero; cabe recordar que, a la fecha en que se escribe esta tesis, este hecho permanece impune.

Cabe reconocer que, durante mi propia vivencia migratoria, el encuentro con la comunidad del FJ de Barcelona ha constituido un camino de socialización y conexión con una comunidad simultáneamente arraigada al contexto local y en vinculación constante con el lugar de origen (por imaginario que este sea). Se puede afirmar que el FJ o diaspórico es una práctica asociada a un colectivo migrante-transitorio de origen mexicano, aunque la praxis no se plantea como excluyente o sectaria⁶. Es decir, no se necesita un determinado pasaporte para poder participar. En el FJ las dinámicas relacionales intracomunitarias se asemejan

⁶ En el apartado de anexos se puede observar un gráfico que muestra la proporción de personas de diferentes nacionalidades que participan en los fandangos en Barcelona.

a nodos que comparten intereses comunes y que pueden coincidir simultáneamente en proyectos individuales y colectivos, e inclusive formar parte de diferentes núcleos culturales, tradiciones diversas o disciplinas del conocimiento.

La identificación de las diferentes categorías que atraviesan el FJ, como son lo popular, lo tradicional y lo folklórico, ha servido como punto de partida para conciliar otras contradicciones que se manifiestan en la sociedad actual. La facilidad para fluctuar de un lenguaje artístico a otro permite ensanchar los registros comunicativos. De esta manera en un FJ en Barcelona se pueden encontrar ejecutantes de flamenco en contubernio improvisatorio con violinistas de formación barroca y percusionistas de cajón peruano.

Otra de las tensiones críticas que atraviesa al FJ es la que tiene que ver con la perspectiva de género. Dentro de una manifestación tradicional como es el FJ existen ciertos valores consuetudinarios que diferencian y reafirman roles de género, tanto en la ejecución performativa de música y baile como en las dinámicas sociales que aseguran la continuidad de la fiesta (como puede ser la elaboración de alimentos o la impartición de talleres). Frente a estas situaciones se observa la necesidad urgente de abrir brechas de cuestionamiento frente la pervivencia de ciertos valores para producir un presente activo que responda a los reclamos comunitarios de igualdad, equidad y respeto. En ello también se expresa un elemento de adaptación performativa, pues, como menciona Ngũgĩ wa Thiong'o: "La cultura no se desarrolla en el vacío sino en el marco de procesos en los que las personas se enfrenten a sus entornos naturales y sociales" (2017:68). De esta manera frente a los conflictos se erigen oportunidades de negociación y mediación cultural que se traducen en dinámicas de convivencia plurales. Así pues, en esta tesis nos alejamos de una corriente de investigación etnográfica conservacionista, y nos adentramos de lleno en la noción de performatividad convivial.

Metodología: Esta investigación se ha ejecutado siguiendo una lógica empírica y atendiendo a las necesidades emergentes del transcurrir del proceso. Se ha recopilado la información de carácter cualitativa y cuantitativa utilizando de manera sistemática los siguientes instrumentos etnográficos: entrevistas presenciales basadas en un guion previamente establecido⁷, observación participante en

⁷ El material audiovisual de las 23 entrevistas realizadas en Veracruz ha sido resguardado por Pedro Ordóñez Velázquez en colaboración con la Fundación INBA (México) con el

fandangos de diferentes localidades (principalmente en la ciudad de Barcelona), así como la difusión de una encuesta virtual cuya meta fue la identificación del perfil sociodemográfico del participante habitual del fandango. Para esta investigación también se llevó a cabo una estancia de investigación en la Universidad Veracruzana, con el apoyo de la Fundación Autónoma Solidaria, de abril a agosto del 2018. Durante dicha estancia se realizaron tres actividades académicas: un seminario sobre metodologías para la investigación del FJ y dos talleres de mediación comunitaria. Dentro de la línea de las herramientas cualitativas de análisis, los talleres de mediación se implementaron para abordar de manera práctica algunas de las inquietudes, tensiones y conflictos que se identificaron durante el periodo de documentación.

Así pues, esta tesis se estructura en tres grandes bloques que se aproximan a la complejidad de esta manifestación artística. En el capítulo 1, se realiza una cronología histórica sobre los códigos sociales del fandango, comenzando en el siglo XVIII y hasta principios del siglo XX. También se abordan la temática de la identidad jarocho frente a la mexicana, las instrumentalizaciones políticas y las iniciativas de revitalización conocidas como *movimiento jaranero*. De igual manera se establecen algunos elementos claves para abordar las tensiones que atraviesan esta manifestación tradicional y se esbozan algunos apuntes para abordar perspectiva de estudio interseccional.

En el capítulo 2 se establecen algunas relaciones de equivalencia entre nuestro objeto de estudio, es decir el FJ y los elementos que sirven para analizar su dimensión performativa. Cabe recordar que un elemento que se destaca especialmente en las dinámicas del FJ es que la distancia entre “ejecutantes” y “espectadores” no existe de manera tajante. De hecho, es posible afirmar que en el FJ toda persona puede ser potencialmente alguien participante. En ello se puede observar un paralelismo entre ciertas prácticas performativas y la manera en que se desenvuelve comunitariamente el FJ. En esta línea entra la importancia de la convivialidad, la cual se refiere a la cualidad de coincidir energética en un momento de reunión dentro de los códigos estipulados de la práctica artística tradicional.

objetivo de diseñar de una herramienta pedagógica para la enseñanza del son jarocho a un nivel de educación secundaria. En el apartado de Anexos se puede observar el guión que se utilizó como lineamiento para conducir las entrevistas.

Finalmente, el aspecto comunitario se considera un sustrato fundamental que sostiene las dinámicas sociales que dan paso a los eventos. Cabe mencionar que en esta ciudad se llevan a cabo con cierta frecuencia talleres pedagógicos y encuentros musicales con personas residentes y aprovechando las giras de agrupaciones reconocidas dentro del género musical del son jarocho.

En el capítulo 3 se realiza un mapeo que muestra el panorama cultural local en el cual se desenvuelve nuestro objeto de estudio. Para la elaboración de esta cartografía nos hemos enfocado en los movimientos comunitarios y de culturas de base que inauguran y defienden espacios periféricos, como pueden ser casas okupa, centros vecinales o ateneos. Deliberadamente se ha excluido espacios institucionales o diplomáticos⁸ pues estos, por su naturaleza, suelen estar más acotados en cuanto a usos y horarios, hecho que el FJ desborda. En este capítulo también se desentraña la fenomenología del evento. Para ello se abordan los elementos compositivos, como son el espacio, el tiempo, la corporalidad, la oralidad, la instrumentación, el ámbito poético y el elemento de improvisación. También se apuntan los conflictos y de mediación que existen tanto a nivel intracomunitario como en la relación de vecindad en el ámbito urbano.

Conviene subrayar que ciertos fragmentos de este trabajo de investigación se han presentado en los siguientes congresos y eventos académicos. Se realizó una comunicación en la Escuela de Verano “Music, Multiculturalism and the Postcolonial Condition” (Música, multiculturalismo y la condición postcolonial), a cargo del Archivo Musical de Finlandia y la Sociedad Finlandesa de Etnomusicología; una intervención en las II Jornadas predoctorales del Departamento de Filología Catalana; se fungió como comunicadora en el I Congreso Internacional de Jóvenes Investigadores en Estudios Teatrales en la Universidad de Murcia; presentación de una comunicación en el XIII Foro Internacional de Música Tradicional: migración, braceros y mojados, fusiones y nuevas creaciones, organizado por el Instituto Nacional de Antropología e Historia y por la Fonoteca Nacional; presentación de

⁸ También se debe mencionar que durante el periodo que abarca este estudio, hubo un alejamiento expreso de la comunidad del FJ en Barcelona hacia las instituciones consulares, por la presencia de Fidel Herrera Beltrán durante los años 2015 a 2017. El nombramiento como cónsul de este exgobernador de Veracruz fue cuando menos polémico pues su mandato estuvo vinculado con un incremento de la violencia y de las actividades delictivas del narcotráfico en el estado.

una comunicación en las Jornadas de investigación sobre Teatro Independiente MUTIS; participación como comunicadora dentro de la mesa de trabajo “Imaginario Transcaribeños” en el VII Coloquio de Investigación en Artes de la Universidad Veracruzana; así como un participación en la *Taula de cultura comunitaria de Nou Barris* (mesa de trabajo de cultura comunitaria de Nou Barris). Gracias a estas divulgaciones puntuales se ha podido recibir retroalimentación que ha servido para actualizar y precisar las inquietudes presentadas en este trabajo.

Para finalizar esta introducción cabe recordar que cuando nos referimos a las estructuras de convivencia, es importante entender el concepto de convivir, implica habitar un espacio cultural y hacerlo propio a través de un proceso gradual de participación activa. En este sentido nuestra aproximación hacia el FJ siempre ha sido de absoluto respeto, escucha y aprendizaje. El objetivo de esta investigación no es, ni lo ha sido nunca, reescribir los códigos tradicionales. Por el contrario, en este trabajo buscamos entender el contexto y la situación que generan estos códigos performativos. Para este trabajo, el proceso de asimilación y traducción puede establecer semejanzas con el hecho de migrar a un nuevo país o aprender un oficio desde cero. En este proceder gradualmente se va habitando el espacio cultural y comprendiendo sus rasgos. En este sentido consideramos que es útil conocer la experiencia de otras personas que hayan pasado por el mismo proceso, pues la pedagogía y la divulgación de experiencias vitales son fundamentales para lograr una convivencia de manera efectiva.

Capítulo 1

No sé cuál de tus raíces
Es la que me gusta más
La india de tu piel morena
La regia de tu versar
O tu negra cabellera
Ondulada como el mar

1. Antecedentes para el estudio del FJ

Los estudios académicos y ensayísticos realizados sobre el son jarocho, el fandango y otros bailes de tarima⁹ constituyen un campo de estudio próspero. En su contexto original, el fandango se encuentra arraigado a la cultura musical y comunitaria del Sotavento¹⁰ en México, gracias al cual se han inspirado diversas investigaciones de antropología, etnomusicología, entre otras. De igual manera el fandango y el son jarocho se han desarrollado ampliamente en aquellos países en los cuales existe un intercambio migratorio constante e histórico, como es el caso de Estados Unidos de América y, en menor medida en algunos países de Sudamérica, en la Unión Europea y hasta Japón¹¹. El ámbito global de estas manifestaciones tradicionales también ha despertado el interés de la reflexión académica. En la práctica artística, la cultura musical jarocho del fandango también ha entrado en interacción con otras culturas musicales improvisatorias como son el jazz de origen norteamericano, la bomba puertorriqueña y la tradición del Taiko japonés, de la cual se ha derivado el proyecto FandangObon, impulsado por Martha Gonzalez y Quetzal Flores (Wong 2019:201). La razón principal por la cual han sido

⁹ Se le denomina baile de tarima a todo el género de danzas populares y tradicionales que se ejecutan utilizando la técnica del zapateado (con o sin calzado específico) y sobre una plataforma o cajón de madera. Existen variantes específicas como es el baile de artesa, el cual se lleva a cabo en la Costa Chica (Oaxaca y Guerrero). Este tipo de baile se realiza sobre un cajón de madera ahuecado y tallado en los extremos con motivos de fauna ganadera. Para más información consultar *El fandango y sus variantes* (2013) editado por Amparo Sevilla y Ruiz Rodríguez (2018).

¹⁰ La denominación sotavento es de origen náutico y quiere decir literalmente “debajo del viento”. En el contexto naval se refiere a la posición contraria desde la cual sopla el viento. La posición opuesta se denomina barlovento. En un sentido geográfico la delimitación de la región jarocho, al igual que la de Sotavento es flexible, aunque típicamente se utiliza para referirse a la zona litoral sur del estado mexicano de Veracruz, incluido el Puerto. En algunas acepciones lo jarocho puede funcionar como gentilicio de la entidad federativa. Sin embargo, cabe destacar que al norte del estado de Veracruz se ubica la región huasteca, con una prevalencia de la cultura huasteca (son y huapango), compartida con las entidades federativas de Hidalgo, Puebla y San Luis Potosí. Por lo tanto, la región septentrional no se percibe a sí misma como jarocho, sino huasteca (la cual hace referencia a la cultura y al pueblo originario huasteco). Cabe destacarse que la palabra “huapango” frecuentemente es utilizado como sinónimo de fandango para referirse al encuentro musical y festivo y puede atribuírsele un origen náhuatl “cuauhpanco” que quiere decir sobre la tarima de madera. Ver García de León, 2006: 27.

¹¹ Ver: <http://revistabaladi.com/2018/09/25/en-busca-de-la-raiz-los-laquitos-y-su-son-jarocho/>

<https://saladeprensa.sre.gob.mx/index.php/lista-de-embajadas/japon/9342-presentacion-del-grupo-de-son-jarocho-los-laquitos/>

posibles estas interacciones sucede por la cualidad festiva y convivial del fandango¹².

De esta manera se observa que la repercusión actual del fandango se ha beneficiado fundamentalmente de tres factores entrelazados en redes de colaboración fluida: una fuerte cultura comunitaria arraigada a lo local, las oportunidades que ofrece un mercado musical global acotado dentro de la categoría de “World Music”¹³ y el acompañamiento reflexivo de carácter etnomusicológico, sociológico y antropológico¹⁴. El objetivo de este capítulo es ofrecer una fracción de la multiplicidad de voces que han abordado el fenómeno del FJ desde sus respectivos campos de estudio.

En el ámbito de las investigaciones editadas y publicadas sobre el fandango y el son jarocho uno de los referentes contemporáneos indispensables es el músico, historiador y lingüista, Antonio García de León. En su libro *Fandango. El ritual del mundo jarocho a través de los siglos* (2006) se recopilan diferentes testimonios referentes a la manera en que esta fiesta se ha ejecutado en diferentes momentos históricos en la zona cultural del Sotavento. Este libro también sienta las bases para delinear un cancionero con versos compartidos en gran parte de la región jarocho y se considera una fuente obligatoria para adentrarse al mundo del FJ.

¹² La etimología de la palabra fandango carece de un consenso definitivo. Mientras que algunos investigadores identifican un origen africano ya sea en el vocablo “fanda” del kimbundu angolano que quiere decir “fiesta” o “convite” o del “fandangu” bantu que haría referencia al caos, otros investigadores le atribuyen un origen peninsular ibérico en la semejanza al “fado” o “fado batido”, términos que hacen referencia a músicas líricas que pueden acompañarse de bailes sobre tarimas o plataformas de madera. Finalmente, otras fuentes le atribuyen un origen “indiano”. A modo de denominador común se puede identificar el fandango como un acontecimiento de socialización festiva compuesta principalmente de música y danza. Para más información se puede consultar Gottfried (2005) y García de León (2006).

¹³ Sobre la categorización de “World Music” y su percepción como el “Folklore” de la época global, es pertinente consultar la intervención de Gonzalo Abril (2003) en la mesa redonda homónima. URL: <https://www.sibetrans.com/trans/articulo/214/world-music-el-folklore-de-la-globalizacion>

¹⁴ Debido a que la presente tesis persigue un perfil académico, se le ha dado prioridad a la documentación y reflexión teórica, aunque en el transcurso de esta investigación se podrá observar que se ha recurrido a otras estrategias complementarias de análisis provenientes de los ámbitos social y artístico.

En el libro posterior *El mar de los deseos. El Caribe afroandaluz, historia y contrapunto* (2016), García de León ofrece una lúcida aproximación a la base histórico-musical que subyace en el cancionero ternario caribeño. Esta investigación se remonta al siglo XVI y toma como eje direccional las diferentes rutas marítimas comerciales del Gran Caribe o “Mediterráneo Americano”, instaurando así una matriz generadora de la cual emanan muchos de los actuales estilos y géneros musicales, entre ellos el fandango.

Por otro lado, el historiador Ricardo Pérez Montfort también ha llevado a cabo una reflexión continua respecto a la manifestación del fandango y su relación con la identidad popular mexicana en la serie de ensayos publicados por el Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social de México (CIESAS). De igual manera, este autor fue el comisionado para realizar los apuntes referentes al apartado de “Fandango en México” en el *Diccionario de la música española e hispanoamericana* (1999) coordinado por Emilio Casares Rodicio. Los textos elaborados por Pérez Montfort constituyen una pieza introductoria clave que distingue la diferencia entre el fandango veracruzano de ámbito urbano, y el jarocho de carácter rural.

Otra investigación destacada es la de Alfredo Delgado Calderón en *Historia, cultura e identidad en el Sotavento* (2004). En este libro se ofrece una semblanza histórica que apunta hacia los principales rasgos identitarios de la población sotaventina de Veracruz. Algunos de los aspectos destacados por el autor son la presencia de población afroestiza y la pervivencia de ciertos rasgos culturales indígenas en el universo mitológico narrativo y en la organización social. Este texto constituye una directriz para nuestro estudio en la medida en que marca parámetros históricos y geográficos para aproximarse al fenómeno artístico y cultural del FJ.

Siguiendo esta línea, encontramos otra referencia fundamental en el libro *Son jarocho. Guía histórico-musical* (2007) de Rafael Figueroa Hernández, investigador del Centro de Estudios de la Cultura y la Comunicación de la Universidad Veracruzana (UV). Este libro abrevia de manera dinámica el desarrollo del género musical e incluye algunas fichas biográficas sobre los exponentes y agrupaciones

artísticas del llamado “movimiento jaranero”¹⁵ como es el caso de Arcadio Hidalgo y el grupo *Mono Blanco, Tacoteno, Zacamandú, Siquisirí, Los Parientes de Playa Vicente Veracruz, Chuchumbé, Los Cojolites, Los Utrera, Son de Madera*. También recupera las semblanzas de memorables intérpretes de la primera mitad del siglo XX como son: Andrés Alfonso, Lorenzo Barcelata, Lino Chávez, La Negra Graciana, Andrés Huesca, entre otros. El principal logro de esta publicación es su capacidad para mediar entre dos tensiones ideológicas identificadas dentro de los estudios del son jarocho: una que reconoce los aportes del son “comercial” de los años 40's y la posterior de los años 80's, más cercana a la reivindicación de las comunidades rurales de base.

En el ámbito de los estudios de danza y antropología, Amparo Sevilla editó las actas del *III Coloquio Música de Guerrero*, el cual lleva por nombre *El fandango y sus variantes* (2013); en este libro se aborda el fenómeno de las danzas de tarima en una acepción amplia y también se destaca su pervivencia principalmente en las regiones de Tierra Caliente (Guerrero), en la Costa Chica (Oaxaca), en la jarana yucateca, así como en manifestaciones culturales de los pueblos originarios Seri y Cora.

Por otro lado, las propuestas de relectura histórica y las reivindicaciones de género en la composición de décimas poéticas de la investigadora independiente Ana Zarina Palafox resultan particularmente pertinentes para esta investigación. En esta misma línea se destaca el ensayo de Gloria Luz Godínez Rivas, *Morenas de Veracruz. Fisuras de género y nación vistas desde la tarima* (2019), en el cual se plantea un germen para el análisis y transformación de los elementos heteronormativos que permean en el son y el FJ.

Para finalizar la enumeración referente a las investigaciones publicadas es pertinente mencionar el trabajo de Alejandro Miranda Nieto, *Musical Mobilities. Son Jarocho and the Circulation of Tradition Across Mexico and the United States* (2018) en el cual se ofrece una reflexión respecto al fenómeno de la migración de la

¹⁵ Se le llama así al movimiento comunitario de revitalización del son y del fandango jarocho que se inició a finales de los años 70's y se llevó a cabo simultáneamente con acciones organizadas de la población civil, así como políticas culturales de los estados y ayuntamientos. Los principales rasgos de este movimiento serán abordados en el apartado 1.3.

tradición del son jarocho entre México y Estados Unidos. Este texto encuentra resonancia con nuestra investigación en la medida en que el autor problematiza la reconfiguración de la práctica del fandango en contextos de migración y movilidad. El autor concluye en su investigación que el impulso transnacional de las personas promotoras que buscan preservar el fandango ha propiciado que el propio fenómeno pase por dinámicas de traducción cultural y por lo tanto, paradójicamente, cambie.

En el ámbito académico universitario, el son y el fandango también han sido un objeto de estudio frecuente en los trabajos finales para la obtención de diversos grados universitarios. En esta investigación se ha recurrido a su revisión constante a modo de radar bibliográfico para profundizar y contrastar en los conceptos específicos que atañen al fandango como un acontecer escénico. Cabe aclarar que hablamos del acontecer cuando nos referimos a un suceso que conjuga una serie de presencias que comparten códigos en común y que surge sin ensayo o convención previa. Lo que lo convierte en escénico depende de la presencia de personas que atestiguan el evento, aún y cuando estas personas pueden ser los mismos participantes.

En la revisión cronológica se destaca la labor de Daniel Edward Sheehy, quien en su tesis de maestría (1974) logra materializar una forma de análisis en la elocución de los versos cantados dentro del género musical del son jarocho. Sheehy se enfoca fundamentalmente en la manera en que la enunciación de las palabras presenta “desviaciones” en el lenguaje, por ejemplo, las apócope y síncope¹⁶ que caracterizan los modos de hablar de Veracruz.¹⁷

¹⁶ Estos fenómenos afectan fundamentalmente la métrica de la versificación jarocho y suceden principalmente en las sílabas sibilantes, por ejemplo “es”, la cual se pronuncia “ej” o directamente “e”; aunque también se puede percibir en los encabalgamientos de la preposición “de”, por ejemplo, en la frase “casa de” la cual se pronuncia “casa'e” o “cá'e”. Este fenómeno, también presente en Andalucía, se atribuye a una eufonía de la palabra cantada y es un rasgo auto afirmativo. Así pues, como mencionan muchos cantaores: el flamenco (así como el son jarocho) se canta con faltas de ortografía.

¹⁷ Con motivo de la investigación de Sheehy, cabe mencionar la precisión que realiza Marta Segarra (2021) respecto a la noción de prescripción sobre los acentos que terminan por materializarse en factores de discriminación entre diversos colectivos. En este sentido la autora refiere los casos de las personas romaníes o gitanas en España o la presencia de acentos en las personas de ascendencia argelina frente a la enunciación “neutra” y

Posteriormente, en su tesis doctoral (1979) Sheehy ofrece un corpus amplio para entender el estilo, la instrumentación y el repertorio musical del son jarocho en su contexto específico. Cabe mencionar que el trabajo de campo realizado previamente por el autor dibuja un panorama en el que el fandango y el son se presentan como prácticas culturales en desuso. Es curioso observar la coincidencia temporal pues el momento de publicación de la tesis coincide con los inicios del “movimiento jaranero”. Este investigador norteamericano también colaboró en la edición del volumen 2 de la *Garland Encyclopedia of World Music*, dedicado a la música latinoamericana (1998), en la que se incluye un apartado específico a la música de México. En investigaciones posteriores, Sheehy ha explorado también la importancia e impacto de la música de Mariachi en los Estados Unidos de América (2016).

Más adelante se encuentra la tesis *Los fandangos y los sones: la experiencia del son jarocho* de José Alejandro Huidobro Goya (1995), quien establece una metodología desde el punto de vista antropológico para el estudio cualitativo de la experiencia en un fandango a partir de la comparación de diferentes entrevistas con músicos y cultivadores locales del son. El investigador desentraña la noción de experiencia para implementar una metodología de investigación basada en la observación participante y en la ejecución de entrevistas. Estas posteriormente se recomponen en una “dramaturgia” colectiva que pone en palabras las vivencias de los músicos tradicionales.

Dentro de una vertiente histórica, Randall Kohl presenta en su tesis doctoral, posteriormente publicada, *Ecos de La Bamba. Una historia etnomusicológica sobre el son jarocho del centro-sur de Veracruz, 1946-1959* (2004) en la cual realiza un análisis historiográfico exhaustivo, utilizando como hilo conductor el son más conocido dentro del género jarocho: *La Bamba*. Este autor define sus intervalos temporales de análisis basándose en dos factores significativos. El primero corresponde al año del exitoso lanzamiento del sencillo *La Bamba*, como una versión de pop-rock interpretada por Ritchie Valenz. El segundo intervalo corresponde al inicio del periodo presidencial de Miguel Alemán Valdés, primer

hegemónica del francés metropolitano, es decir el de París. Agradezco a la Dra. Meri Torras la referencia respecto a este documento.

presidente civil de la época posrevolucionaria, de origen veracruzano. Este periodo cronológico también coincide con un momento de construcción política y económica del México moderno, en el cual se prioriza la inversión del capital extranjero y la instrumentación de una identidad nacional afirmativa.

Por su parte, Jessica Gottfried presenta en su tesis de maestría una escrupulosa investigación centrada en la forma de ejecución y los contextos de los fandangos en la localidad de Santiago Tuxtla, Veracruz (2005). Uno de los hallazgos relevantes de dicha disertación es la diferenciación de dos de las manifestaciones del fandango que coexisten simultáneamente hoy en día. Por un lado, es posible observar una versión comunitaria y participativa, mientras que, también existe una versión escénica o de concierto. Cabe destacar que ambas apreciaciones no son excluyentes ya que una misma agrupación puede formar parte de la dinamización de un fandango comunitario en una fiesta de barrio y posteriormente presentarse en el escenario de la fiesta patronal del pueblo como un grupo remunerado.

También encontramos la investigación *Procesos cognitivos en la construcción de la identidad del son jarocho*, de Aldara Fernández Palomo, quien se centra en el análisis semiótico de los procesos de autopercepción y conocimiento que conforman la identidad del son jarocho (2006). Esta investigación es particularmente interesante en la medida que la autora reconoce que las investigaciones antropológicas no constituyen la realidad absoluta, sino solo un fragmento. De esta manera, el proceso de compartimentalización de la realidad aporta una posibilidad de mediación entre la comunidad observada, el investigador y la persona lectora. En el mismo año, Thor Jorgen Ayala Bendixen presenta una investigación sobre la intertextualidad de la danza del barroco novohispano denominada *Chuchumbé* y su relación con el *Códice Saldivar 4* de Santiago de Murcia. En esta investigación el autor se aproxima a una definición del vocablo “chuchumbé”, el cual significa de manera coloquial, ombligo. La lectura interpretativa que propone Ayala relaciona los versos con la gestualidad descrita en los documentos procesuales de la Santa Inquisición. De esta manera es posible decodificar ciertas acciones que representan la cópula sexual descritas simultáneamente en la canción y en el baile. En este trabajo también se plantea un análisis de la improvisación como una estrategia metodológica a partir de las

diferencias que pueden surgir sobre un mismo motivo y que, a pesar de su diversidad, mantienen una relación simbólica con el origen.

Por otro lado, el investigador del Centro de Estudios de la Cultura y la Comunicación de la Universidad Veracruzana, Homero Ávila Landa también ha abordado la temática del son jarocho. En 2008 presenta en su tesis doctoral *Políticas culturales en el marco de la democratización. Interfaces socioestatales en el Movimiento Jaranero de Veracruz, 1979-2006*, la cual es un análisis exhaustivo respecto a las negociaciones entre los distintos grupos sociales relacionados con la revitalización contemporánea del género del son jarocho. Ávila Landa también ha publicado un artículo sobre la composición intracomunitaria del movimiento jaranero urbano (2012). Igualmente, en el mismo año, Zoila Martínez Cortés presenta su tesis de licenciatura *Fandango jarocho en el espacio urbano de Xalapa. Aproximación a una performance ritual*, en la cual se introduce la conceptualización del fandango como una manifestación performativa de carácter ritual, contextualizada en el ámbito de la capital del estado de Veracruz. Esta investigación constituye un documento que refleja una inquietud semejante al de la presente investigación pues aborda la noción de ritualidad desde un punto de vista secular en un contexto contemporáneo.

En el año 2012 se presentaron dos trabajos de maestría sobre el contexto del son en EE.UU: *Jaraner@: Chicana/o Acculturation Strategy* de George B. Sánchez-Tello y *Jaraneros and Jarochas: The Meanings of Fandangos and Son Jarocho in Immigrant and Diasporic Performance* de Hannah Eliza Alexia Balcomb. El primer estudio aborda el proceso de asimilación de la cultura musical jarocho como una estrategia de resignificación por parte de algunos miembros de la población chicana en la costa suroeste de EE.UU. El segundo es un estudio de caso centrado en la conceptualización de la diáspora y la migración de las comunidades de jaraneros y jarochas en la ciudad de Los Angeles, California. En este trabajo también se realiza una crónica de uno de los eventos de nueva creación que ha tenido una repercusión importante en el panorama del son y el FJ: el Fandango Fronterizo. Ambos trabajos son pertinentes para esta investigación pues abordan el tópico del fandango como una práctica reivindicativa periférica que se mueve al margen de la hegemonía cultural en los EE.UU. Esta aproximación puede ser trasladada con sus respectivos ajustes al presente trabajo pues el FJ en Europa también es una manifestación

minoritaria que se ubica al margen de otras manifestaciones consideradas de la “alta” cultura.¹⁸

Una mención aparte merece el trabajo de titulación de Cameron Quevedo, *Recursos Fandangueros: Fandango Resources* (2013), en el cual se expone la experiencia de creación de una página web a modo de archivo participativo sobre información relacionada con el son jarocho. El proyecto busca generar un instrumento pedagógico útil desde el punto de vista de la diáspora del son jarocho en EE.UU.¹⁹. En este sentido este trabajo de investigación no solo aporta una aproximación al fenómeno en su acepción virtual, sino que genera un incipiente repositorio digital que resulta particularmente funcional para su consulta desde cualquier parte del mundo.

Por otro lado, Borislav Ivanov Gotchev en su disertación doctoral *El son jarocho y la fiesta del fandango: una expresión de la cultura popular en el sur veracruzano. La inclusión del son jarocho en la música «cultura»* introduce la reflexión sobre el carácter popular del son jarocho y su repercusión en la música llamada de “élite”, desde un punto de vista histórico, etnográfico y musicológico (2013). Gotchev enfoca su análisis principalmente en la época del México postrevolucionario y en las comunidades rurales contemporáneas del sur de Veracruz. Sin embargo, el análisis sobre la pervivencia de la cultura popular en las formas musicales académicas se encuentra canalizado en las obras de algunos compositores mexicanos contemporáneos como son: Jorge Arteaga, Ryszard Siwy (de nacimiento polaco pero quien ha ejercido su principal labor profesional como docente en la Universidad Veracruzana), Emmanuel Arias y Luna, José Saldaña y Alejandro Corona.

Posteriormente se pueden encontrar nuevamente dos trabajos sobre el impacto del son jarocho en los Estados Unidos, enfocándose ambos en la región de Los Angeles, California (2014). En el caso del trabajo de Rafael Figueroa *El son jarocho en los Estados Unidos de América. Globalizaciones, migraciones e identidades* (2014) se destaca la minuciosidad en el desglose de los diferentes

¹⁸ La diferencia entre “alta” y “baja” cultura, así como las identificaciones de categorías como lo popular, lo tradicional y lo folklórico será abordada en el apartado 1.2

¹⁹ Ver: <https://recursosfandanguerosespanol.wordpress.com/>

momentos históricos de la migración del son en esta región. Por otro lado, la disertación de Alexandro David Hernández *The Son Jarocho and Fandango amidst struggle and social movements: migratory transformation and reinterpretation of the Son Jarocho in La Nueva España* (2014) se enfoca en la relación que mantiene este género musical-cultural con los movimientos reivindicativos de lucha social, principalmente el movimiento chicano que ha tenido un impacto importante en las comunidades de migrantes en el sur de California.

La primera generación de egresados de la maestría de investigación en la danza en México brinda el trabajo de Alba Olinka Huerta Martínez *Un fandango urbano y del Sur de Veracruz. El vuelo de La Guacamaya y el corazón de La Morena al golpe de ciudad* (2015), en el cual se presenta un ensayo creativo sobre la experiencia como bailarina en fandangos de dos ámbitos urbanos en México, Xalapa y Ciudad de México y su correspondiente comparativa con la comunidad del son jarocho en Santa Ana California en Estados Unidos. En esta investigación la autora reivindica la cualidad corporal del fandango, el cual puede devenir en un cuerpo individual (urbano), en un cuerpo comunitario (rural) y en uno híbrido. Huerta define esta última categoría como un cuerpo que alberga inquietudes y tensiones que se mueven entre los ámbitos de lo tradicional y lo posmoderno.

Posteriormente se presenta la tesis doctoral de Robin Sacolick, *Transcendence and Son Jarocho as Practiced in the San Francisco Bay Area* (2016), en la cual se puede destacar la manera en que la autora recurre al marco referencial de las teóricas feministas chicanas para definir una aproximación a la noción de trascendencia en la práctica del son jarocho. Una de las aportaciones principales de esta autora es la conceptualización del “*akuiramiento*” del tiempo²⁰ (*queering of time*). La autora rescata esta noción de la autora Magdalena Środa para generar un marco de referencia feminista que entiende el “queering” no solamente como una alteración en el orden cronológico del tiempo, sino también como un tiempo ensanchado que dialoga con su pasado para responsabilizarse del futuro (Środa 2014: 119). Otras de las conceptualizaciones de Sacolick que encuentran resonancia en esta investigación tienen que ver con el sentido de

²⁰ Traducción propia.

ritualidad en la *communitas*²¹ del fandango, el activismo chicano, la construcción de una ética para la inclusividad y la valorización de la mujer en el fandango.

Por otro lado, Fátima Volkoviskii Barajas presenta su trabajo de final de máster (TFM) *El fandango en Hispanoamérica: una aproximación musicológica al 'Fandanguito' de México y a los fandangos de España* (2016) a modo de estudio comparativo entre el son del *Fandanguito* y los fandangos andaluces del sur de España. En este trabajo de investigación, la autora analiza la notación existente de los fandangos del siglo XVII para identificar sus rasgos morfológicos. Posteriormente la autora traslada el modelo de análisis a los fandangos contemporáneos de Huelva y al son específico de *El Fandanguito*, el cual forma parte del repertorio del son jarocho actual. También en este año ve la luz el trabajo de tesis de licenciatura de María Arcelia Hernández Cázares *Mujeres divinas y profanas: la bruja, la llorona y la sirena en el imaginario social del Movimiento Jaranero contemporáneo* (2016) en el cual se desarrolla un análisis de los versos de son jarocho que refieren a las figuras femeninas mitológicas de la cultura mexicana.

En 2017, Omar David Muñoz Raigosa, en su tesis de licenciatura *¡A bailar, a bailar Guadalajara! La apropiación del son jarocho tradicional por jóvenes en Guadalajara, 2002-2015* ofrece una reflexión en torno al concepto de apropiación cultural del son jarocho en la capital del estado de Jalisco. Esta investigación es oportuna dado que la región del Bajío es germen del son de mariachi, una tradición cuya posición geográfica es opuesta a la jarocho y que constituye la visión hegemónica a nivel mundial de la identidad mexicana. Adicionalmente el autor de esta investigación destaca que, a partir de la apropiación de la práctica cultural del FJ es que ha surgido un movimiento reciente por recuperar las estructuras y repertorio de los sonos de mariachi tradicional.

Finalmente es pertinente mencionar el trabajo de Fausto Eduardo Gómez García (2019), quien en su tesis de licenciatura *Leoneras: un análisis feminista del son jarocho desde la experiencia de mujeres intérpretes de guitarra grande de son* realiza un estudio de caso con una perspectiva de género sobre las intérpretes de guitarra grande de son, también llamada "leona", el cual es un instrumento

²¹ Este concepto introducido por Turner será abordado en los apartados 1.3 y 2.5

tradicionalmente tocado por hombres. Esta investigación describe de un movimiento de reivindicación reciente que es el del son jarocho feminista, el cual ha experimentado un auge a partir de las movilizaciones “#Niunamenos”, “#Niunamás”, “Marea Verde”, entre otros.

En el ámbito hemerográfico, se han consultado las versiones digitales de la Revista *Son del Sur*, del número 1 al 10 editadas originalmente en formato impreso durante la década de los noventa por Ricardo Perry Guillén en el marco del Centro de Documentación del Son Jarocho. Este centro cultural comunitario es la sede del grupo *Los Cojolites* y está ubicado desde el 2010 en la ciudad de Jáltipan, Veracruz. También se ha recurrido al número especial “Sones de México” de la *Revista de Literaturas Populares* (2010) de la Universidad Nacional Autónoma de México editada por Rosa Virginia Sánchez y Raúl Eduardo González, bajo la dirección de Margit Frenk. El criterio editorial general de esta revista aborda la literatura popular (oral y escrita) producida principalmente en el territorio mexicano. También se ha revisado ampliamente el número 12 “Españoles, indios, africanos y gitanos. El alcance global del fandango en música, canto y danza” (2015) de la revista *Música Oral del Sur* del Centro de Documentación Musical de Andalucía. Este número constituye el cúmulo de las ponencias presentadas en el congreso internacional homónimo, el cual fue organizado por *The Foundation for Iberian Music*, el 17 y 18 de abril de 2015 en la ciudad de Nueva York. Uno de los más grandes logros de esta iniciativa fue poner en perspectiva la dimensión histórica global del fandango, el cual se ha nutrido de diferentes influencias, como las que se mencionan en el título de la revista. Finalmente, también se han consultado algunos números puntuales de la revista digital *La Manta y la Raya*, editada por Francisco García Ranz y Alberto Alcántara López (<http://www.lamantaylaraya.org/>). Esta publicación actualmente vigente de periodicidad anual abre un escaparate para discutir inquietudes relacionadas con la cultura musical del son y del FJ.

Como se puede observar el FJ, como objeto de estudio, es un tema que se encuentra actualmente en auge. Los trabajos aquí referidos constituyen una parte proporcional pequeña en comparación a la basta producción de investigación que ofrece dicho campo de estudio. A la fecha en que se escribe esta tesis seguramente, el corpus aquí referido resulta superado por nuevas investigaciones aun por publicar. Un esfuerzo loable que se está realizando actualmente para

mantener una bibliografía de referencia actualizada sobre estas temáticas se encuentra en la Red de Estudios de Son Jarocho, promovida por Rafael Figueroa Hernández a raíz de un grupo de Facebook. Las obras referenciadas y constantemente actualizadas se pueden encontrar en su página web: <https://rumberoyjarocho.blogspot.com/>.

En resumen, los textos consultados constituyen una muestra que delinea un marco referencial para ubicar las ideas e hipótesis planteadas en este trabajo. Como se ha podido observar existen diferentes estrategias para abordar el fenómeno del FJ, aunque resulta evidente que prevalecen aquellas investigaciones de carácter historiográfico y etnomusicológico. Así pues, una de las necesidades detectadas en el campo de estudio es ofrecer una reflexión profunda respecto a las dimensiones escénicas y performativas de dicho acontecimiento. Por esta razón en el apartado siguiente se retomará el camino realizado por diversas investigaciones históricas para rescatar los testimonios más antiguos sobre fandangos y otros acontecimientos vinculados, con el objetivo de identificar los rasgos expresivos que conforman las matrices escénicas, sociales y culturales de nuestro objeto de estudio.

1.1 Apuntes históricos sobre el fandango (siglos XVIII-XIX)

Para conformar este apartado se ha recurrido a fuentes primarias y secundarias de documentos publicados en soporte de papel y virtual. Cada sección está dividida por año y ámbito de acción. Dentro de cada párrafo se especifica el lugar o región, si es el caso que esta información está presente en las fuentes. Se ha dado prioridad a todos aquellos testimonios que permiten reconstruir las maneras, las dinámicas y las costumbres que intervenían y que continúan interviniendo en la ejecución del fandango. La acotación geográfica se delimita en función de dos factores inherentes al alcance de nuestro objeto de estudio: en primer lugar, consideramos su origen atribuido en las regiones coloniales (novohispanas y afrocaribeñas) del continente americano y en segundo lugar su pervivencia en la península ibérica.

1705, ámbito peninsular²²

²² José Luis Navarro García (1998: 206) apunta la existencia de una mención sobre el baile del fandango en el entremés del *Alcalde Nuevo*, el cual se data de 1680, y posteriormente, en otro entremés llamado *El alcalde agitado*, sin embargo, no fue posible localizar ninguno de los dos documentos y por lo tanto constatar dichas afirmaciones. De igual

La primera mención escrita que se hace del fandango se observa en el *Libro de diferentes cifras escojidas de los mejores autores*, en el cual podemos encontrar la notación musical para guitarra de un *Fandango* y de un *Fandango indiano*. Este manuscrito carece de autor conocido (Volkoviskii, 2016:4-5). De igual manera existe la mención de un fandango en el entremés *El novio de la aldeana*. Según C. H. Russell, esta referencia data del mismo año que el manuscrito de *Cifras escojidas* (1705), sin embargo, la fecha de publicación encontrada en la *Arcadia de entremeses* data del 1723. (Russell, 1995a:51).

La temática del *Entremés del novio de la aldeana* plantea una situación cómica en la que un hombre pretende, de manera amorosa, a una mujer que casualmente es la hija del alcalde del pueblo. La acción toma lugar en la calle frente a su balcón donde el hombre y su acompañante cantan una canción. Las acotaciones indican: *[Juanelo] canta, y toca el Fandango* (Rubio, 1723:88) y, más adelante: *Deja de cantar, y tocando arman los dos la gritería, chillidos, y otras cosas que se usan cuando se cantan los Fandangos en bulla* (90). En la acotación del entremés se puede inferir que el sentido de la palabra “fandango” refiere a una pieza musical específica que formaba parte del código cultural de las personas en ese tiempo. Esto se deduce al estar referido con letra mayúscula y sin ningún tipo de apelativo, como puede ser indiano o ibérico. De igual manera se puede discernir la cualidad colectiva y caótica que es invocada por el fandango, ya que los dos personajes son retratados haciendo “bulla” y armando un griterío con “chillidos”. Aunque de esta acotación no se puede discernir una corporalidad específica asociada al fandango, sí que es posible identificar un gesto asociado a lo bullicioso, ruidoso y festivo. Finalmente, la sola mención como una acotación dentro de un texto teatral realza el carácter escénico del fandango.

1712, ámbito peninsular

La siguiente mención sobre dicho baile se ubica en Cádiz y se atribuye al Deán de Alicante:

Conocí esta danza en Cádiz, es famosa por sus pasos voluptuosos y se ve ejecutar actualmente en todos los barrios y en todas las casas de la ciudad, aplaudida de

manera Jessica Gottfried (2005: 82) atribuye a Antonio Salazar la mención de un “fandanguillo en una mojiganga de principios del siglo XVIII”.

modo increíble por los espectadores: no es festejada solamente por personas de baja condición, sino también por las mujeres más honestas y de posición más elevada. [...] Los pasos de esta danza son bailados lo mismo por un hombre y una mujer, que por varias parejas y los bailarores siguen el compás de la música con suaves ondulaciones de su cuerpo... La risa ruidosa y los gritos alegres estallan, y los espectadores, poseídos de gran entusiasmo, como en las antiguas atelanas, se lanzan a tomar parte activa y se balancean siguiendo los movimientos de la danza. (Capmany, 1934:249)

Este testimonio es de particular importancia ya que describe ampliamente el fenómeno del fandango en esta época. Se puede observar que es un baile voluptuoso y sensual, que abarca diferentes estratos sociales y se baila en pareja mixta de hombre-mujer. De igual manera se menciona la presencia incidental de espectadores que aplauden la ejecución. Finalmente, el testimonio del Deán distingue dos ámbitos concretos de acción: los barrios, entendidos como espacios públicos y, las casas entendidas como espacios privados. Como una anotación final cabe destacar que Aurelio Capmany, en su revisión sobre el baile y las danzas folklóricas españolas, señala el fandango como un “baile puramente español, a tres tiempos y de aire vivo” (250). Por su parte, Joan Corominas (1973) sitúa el origen de este baile en el Fado portugués, otorgando así una identidad netamente ibérica a esta expresión artística.²³

1732, ámbito peninsular y novohispano

La definición indicada en el *Diccionario de Autoridades* es una de las más recurrentes y referenciadas en los estudios de fandango. Se define como: “baile introducido por los que han estado en los Reinos de las Indias, que se hace al son de un tañido muy alegre y festivo. Fandango por ampliación se toma por cualquier función de banquete, festejo u holgura a que concurren muchas personas”.

²³ Resulta primordial insistir que el objetivo de este apartado es atender a las características performativas del fandango independientemente de lugar de origen de la manifestación artística. Para fines discursivos del origen del fandango, ver Gottfried, 2005 y García de León, 2006.

La siguiente entrada acota el término “fandanguero” como: “El que es aficionado a bailar el fandango, ù à (sic) asistir a convites o festejos”²⁴ (Real Academia Española, 1963). Esta definición puede ser contrastada con la que plantea Joan Corominas, quien duda del origen indiano del término, bajo el argumento de que el sonido *f* no existe en las lenguas originarias americanas (Corominas, 1973:267). En el mismo sentido, las investigadoras María José Ruiz Mayordomo y Aurèlia Pessarrodona argumentan que la cualidad de *indiano* definido en el *Diccionario de Autoridades* asigna al fandango un valor de exotismo, el cual era utilizado para cobijar otro tipo de manifestaciones culturales proscritas, como las judeo-arábigas.²⁵

Cabe mencionar que estas dos investigadoras plantean una metodología de investigación sumamente relevante para este estudio, pues buscan integrar el “sujeto” investigador (es decir ellas mismas) y el “objeto” investigado (es decir el fandango del siglo XVIII) para analizar la manera en que este conocimiento se encuentra sedimentado en el cuerpo del bailarín (Ruiz y Pesarrodona, 2015:671). Adicionalmente distinguen una manera “ágrafa” de transmisión del conocimiento coréutico, que depende del contacto directo entre maestro e intérprete (2015: 670). Finalmente, las investigadoras reivindican una cualidad erótica del fandango, el cual se encuentra íntimamente relacionado con los juegos de alejamiento y acercamiento entre las parejas que bailan el fandango, así como en las construcciones armónicas de las estructuras musicales, principalmente en oídos acostumbrados a melodías tonales (2015: 697).

El año 1732 coincide también con la fecha de escritura del manuscrito titulado *Códice Saldívar no. 4* atribuido a Santiago de Murcia. Este documento es de especial relevancia para los estudios del fandango en tanto que constituye la evidencia de que en la Nueva España se tocaba y bailaba fandango. El manuscrito fue descubierto por el musicólogo Gabriel Saldívar y Silva, en la ciudad de León, Guanajuato en 1943. Cabe mencionarse que este musicólogo, pionero en el estudio sobre la influencia de lo africano en la música mexicana, publicó en 1934 su *Historia*

²⁴ En ambas definiciones del *Diccionario de Autoridades* se ha modificado la ortografía del facsímil para facilitar la comprensión del texto.

²⁵ Información recabada en el Seminario *El cos localista: fandango* realizado del 23 al 25 de mayo de 2016 en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Autónoma de Barcelona (UAB).

de la música en México. En dicha obra realizó una valoración histórica sobre la coexistencia de danzas y música de proveniencia afro-europea en la Nueva España (Ruíz Rodríguez, 2007). Esta revisión fue incluida dentro del capítulo dedicado a la Música Popular (Saldívar y Bolio, 1934:219-220), en el cual se explican las restricciones a las que estaba sujeta la población africana en la Nueva España en lo que respecta la práctica de danza y de canto de sus culturas originales. Posteriormente el manuscrito conocido como *Códex Saldívar* ha sido ampliamente revisado por el investigador y comentador del Codex Saldívar, Craig H. Russell, quien se une a la controversia respecto al origen de este baile. Por un lado, el autor advierte la vertiente del origen exógeno del fandango y lo atribuye a una derivación del fado portugués²⁶, aunque también concede un posible surgimiento en el “Nuevo Mundo” (Corominas en Russell 1995a: 50-51). Como un dato adicional se puede mencionar que Russell, identifica la existencia de un “Fandango Cathalan” en un catálogo de danzas mexicanas incluido en el manuscrito de Eleonor Hague. Esta ubicuidad del fandango realza su cualidad diaspórica²⁷, característica que es pertinente para este estudio.

1756, ámbito peninsular

En este año se compone el *Fandango* de Domenico Scarlatti. La autoría de la composición es cuestionada pues se cree que la notación de los fandangos, en realidad, fue una memorización de las estructuras de improvisación de fandango ejecutadas por Scarlatti, pero escritas por uno de sus alumnos. (Manuel, 2015:165 y Volkoviskii, 2016:20) De esta controversia se puede desprender un rasgo característico para destacar y es que el fandango es considerado una estructura flexible, también denominada fantasía, cuyo principal rasgo es el de la improvisación. En un análisis estructural, el investigador Peter Manuel establece

²⁶ El *fado* es un tipo de género musical cantado de origen portugués, el cual es interpretado típicamente por una persona solista acompañada de guitarra o viola. Las temáticas suelen evocar la melancolía o *saudade*.

²⁷ El uso de la noción de diáspora en este estudio se fundamenta en la revisión etimológica de sus raíces griegas (διασπορά- a través de la semilla o simiente). De esta manera el fandango se puede identificar como “diaspórico” en la medida en su diseminación frecuentemente ocurre a partir del germen del conocimiento incorporado (*embodied knowledge*) en la persona que se traslada o que migra. Se abordará ampliamente en el apartado 2.3.

que los llamados “fandangos de salón”, atribuidos a Soler, Scarlatti, Mozart y Boccherini, se asemejan a una versión más antigua de la zarabanda, la chacona y el pasacalle. En este sentido se reitera la controversia pues no se tiene suficiente información para afirmar la direccionalidad de la migración cultural. Así pues, el fandango puede ser visto alternativamente como una manifestación popular-participativa o de igual manera, como una pieza musical de arte “cultivado” para ser ejecutado por profesionales para un público específico y privilegiado (Manuel, 2015:166).



“Bailarines de fandango castellano del siglo XVIII” de Pierre Chasselat (circa. 1810)

En este mismo año el autor anónimo M*** describe en una epístola que el fandango presenciado a la ribera del río Manzanares en Madrid es como una: “especie de rigodón cuyos movimientos más lascivos y las posturas más impúdicas determinan su belleza”, además agrega: “las mujeres de calidad cantan ese *fandango* de una manera que avergonzaría en París a las castas ninfas de la Diosa del Roule”²⁸ (Charnon-Deutsch, 2015: 588). Como una breve explicación de esta referencia se

²⁸ La investigadora Lou Charnon-Deutsch afirma que la referencia a la “Diosa” de Roule puede referirse a la Avenue du Roule, sin embargo reconoce que la alusión le es ajena. Por otro lado en una página de internet se ha encontrado que esta avenida (posteriormente denominada los Campos Elíseos) fue trazada originalmente por André Le Nôtre en 1671 y era una avenida con árboles y jardines frecuentada por prostitutas. Ver: <https://picapicaweb.wordpress.com/2017/01/15/fandango-ii/>

tiene constancia que el rigodón es una danza de tipo marcial que se bailaba fundamentalmente en cuadrillas de hombres y mujeres, con movimientos y desplazamientos coreográficos específicos por género. De acuerdo con el texto *Teoría del baile* (1881), el rigodón estaba compuesto por cinco figuras: la primera, también llamada “Pantalón”, en el cual las damas y los caballeros ejecutan una serie de vueltas encadenadas alternando parejas y tocando las palmas de las manos; la segunda, también llamada “Estío”, en la cual cada grupo realiza una breve reverencia; la tercera figura, también “Polla”, en la cual hay marchas, balanceos y paseos en parejas; la cuarta figura o “Pastorcilla”, en la cual hay un breve paseo y un intercambio de parejas; y finalmente la figura final o “Galop”, en el cual los hombres sujetan del talle a las mujeres y juntos ejecutan un breve desplazamiento con un paso de galope, posteriormente se realiza un intercambio de parejas, se repite el galope hasta regresar a la posición original con la primera pareja (1881:8-13). Cabe destacar que esta breve descripción no abarca la complejidad del trazo coreográfico descrito en el texto, el cual personalmente resulta incomprensible sin una tutorización presencial.

Como un apunte final al testimonio de M*** en la cual compara el rigodón con el fandango es que la primera danza se percibe sumamente codificada en cuanto a pasos y trayectos coreográficos, mientras que el fandango ha sido descrito como un baile más cercano a la improvisación con movimientos ondulatorios y posturas “impúdicas”. Finalmente, el autor anónimo menciona que el fandango es cantado por mujeres, lo cual constituye una característica diferenciadora fundamental pues no se ha encontrado constancia de que el rigodón haya sido un baile cantado.

1760, ámbito peninsular

Aproximadamente en este año, Edward Clarke, un clérigo que hizo servicio como capellán en Madrid, menciona en una epístola:

Dancing is so much their favourite entertainment, that their gravest matrons never think themselves excluded by age from this diversion. You may see the grandmother, mother and daughter, all in the same dance [...] The two most favorite and universal Spanish dances are the Sequedilla [sic] and the Fundungo [sic]... the second is... danced by the first of the nobility, as well as by the common people [...] I shall not

attempt a description of it [...] nor indeed could I describe it altogether decently ²⁹
(citado en Etzion, 1993: 232-233)

En este comentario se puede percibir la sorpresa del clérigo Clarke al observar el carácter intergeneracional del baile del “fundungo”, (palabra que por semejanza fonética podemos conjeturar que se refiere al fandango). También es pertinente destacar el hecho de que ni la edad ni la clase social de las mujeres constituye ningún tipo de censura para expresarse corporalmente de una manera que “excede la decencia”.

1764, ámbito peninsular y afrocaribeño

El dramaturgo Pierre Beaumarchais describió que el *fandango* compartía una semejanza con la *calenda* de los esclavos negros americanos. En su epístola al duque de La Valliere describe el baile de la siguiente manera:

No puedo honrar con ese nombre los grotescos movimientos, a menudo indecentes, de las danzas granadinas y moriscas que hace las delicias del pueblo: la más estimada aquí es la que llaman *fandango*, cuya música es de una movilidad extrema y todo cuyo agrado consiste en algunos pasos o figuras lascivas... que representan bastante bien..., para que yo, que no soy el más púdico de los hombres, me haya ruborizado hasta los ojos. Una joven española, sin alzar los ojos y con la más modesta fisonomía, se alza para representar ante un atrevido saltador; empieza por extender los brazos, hace chasquear los dedos; lo que sigue haciendo durante todo el *fandango* para marcar su compás; el hombre da vueltas en torno a ella, va y vuelve con movimientos violentos, a los que ella responde con gestos parecidos, pero un poco más suaves, y siempre ese chasquido de dedos, que parece decir: me burlo de ello, sigue cuanto puedas, que yo no me cansaré la primera. Cuando el hombre está rendido llega otro ante la mujer, que cuando es ágil danzarina, de ese modo agota a siete u ocho, uno tras otro. Hay también duquesas y otras

²⁹ Aclaro que todas las traducciones, salvo que se indique lo contrario, son propias. Trad. Bailar es tanto así su entretenimiento favorito, que hasta las mujeres mayores nunca se ven a sí mismas excluidas de esta diversión a causa de la edad. Se puede ver a la abuela, a la madre y a la hija, todas en el mismo baile [...] Los dos bailes favoritos y universalmente españoles son la seguidilla y el fandango [...] el segundo es bailado tanto en los más altos círculos de la nobleza, así como por la gente común [...] No intentaré hacer una descripción de ello [...] pues no lo podría describir enteramente como algo decente.

danzarinas muy distinguidas, cuya reputación no tiene límites en el *fandango* (Beaumarchais en García Mercadal, 1962:516).

Beaumarchais continua su relato mencionando una presunta denuncia de una obra de teatro en la que figuraba un fandango. Dicha denuncia fue llevada frente al Papa, quien solicitó que se ejecutase dicho baile. La intensidad de la danza fue tal, que los cardenales arrebatados por la pasión de este baile ofrecieron una ovación y el Papa se desmayó (1962:517).

Del testimonio de este autor se pueden destacar diversos hechos clave: el primero es la asociación del fandango con algunos colectivos o marcos culturales marginalizados, como es el caso de los negros esclavizados que bailan la “calenda” o las danzas de origen granadino o morisco. En segundo lugar, Beaumarchais otorga una pista para identificar el carácter escénico del fandango pues menciona su inserción en las *tonadillas* o *sainetes* musicales que se ejecutaban como intermedios entre las piezas dramáticas de mayor duración. De este testimonio podemos deducir que tanto el fandango como la tonadilla son dos géneros que se desarrollaron de manera paralela durante todo el siglo XVIII, posiblemente en contextos distintos y efectuando entrecruzamientos culturales.³⁰

En este mismo año Pablo Minguet edita un manual sobre los bailes más populares en España, el cual incluye las seguidillas y los fandangos. En el texto se pueden observar la descripción de hasta 45 pasos (Minguet, 1764). En el caso de este editor es importante acentuar que el manual de danza es editado antes del *Manual para tañer guitarra...*, el cual incluye también un fandango, llamado por patilla (Minguet 1774).

1766, ámbito novohispano

En este año se registra la denuncia del *Chuchumbé* por miembros del Tribunal del Santo Oficio en el Puerto de Veracruz. Este testimonio es relevante pues se

³⁰ Vicente T. Mendoza, estudioso del folklore en México, menciona que la tradición de la *tonadilla* constituyó un elemento identitario en ambos lados del Atlántico: “En la península [la tonadilla escénica] fue una protesta contra el afrancesamiento de las costumbres, en México coincide con las inquietudes de los criollos por independizarse de la tutela de la monarquía. Allá surgió una expresión auténtica española, aquí una manifestación de nacionalismo, pues entraron al Coliseo Viejo de nuestra ciudad las muestras más típicas de canción entonadas por las gentes del campo (1963:483-484).

considera un punto nodal en la conceptualización del fandango como fiesta colectiva de carácter popular. Empero es primordial aclarar que en la descripción realizada por las autoridades inquisitoriales no figura las palabras *fandango* o *son jarocho* (Delgado 2004:39 y García de León 2006:32). Así pues, algunos investigadores han categorizado estos versos dentro de los estudios de *baile de negros* (Pérez Fernández 2010:20) o del *vacunao* (Pérez Montfort, 1994:17 y García de León, 2006:32). Como resumen la referencia escrita del *Chuchumbé* tiene una particular importancia dado que se pone de manifiesto la manera de bailar en el siglo XVIII, es decir una performatividad específica asociada a una temporalidad histórica:

Un grupo de música cantaba mientras grupos de 4 mujeres y 4 hombres lo bailaban acompañado de ademanes, manoseos, zarandeos, contrarios a toda honestidad y ejemplo de los que lo ven como asistentes, por mezclarse en el manoseo de tramo en tramo, abrazos y dar barriga con barriga (Ayala 2006:6).

Además, este baile se encuentra asociado a un sector específico de la población: “Esto se baila en casas ordinarias, de mulatos y gente de color quebrado, no en gente seria ni entre hombres circunspectos, y sí soldados, marineros y broza” (García de León 2006: 32). Cabe mencionar que esta descripción refiere a la construcción de unas categorías que establecen una distinción tomando en cuenta la clase social y la raza. Es así como el baile del *Chuchumbé*³¹ es identificado como una cosa inútil (broza) que baila la genta mulata y de “color quebrado”, en detrimento de la calidad humana del resto de la población. Finalmente es relevante mencionar la descripción de los vestuarios, para aportar una imagen visual completa:

La diablezca son unos géneros o tatefanos [sic] con listas amarillas, negras, coloradas y a trechos unos ramitos negros, que suelen traerse con alamares³²

³¹ En la actualidad existe un son de fandango llamado *El chuchumbé*, el cual fue adaptado por Gilberto Gutiérrez y está basado en las coplas rescatadas del Archivo General de la Nación (Delgado 2004:55).

³² Los alamares son un tipo de complemento vistoso compuesto por un botón y ojal sobrepuestos que sirven para abotonar o ajustar una prenda. Son utilizados frecuentemente en la indumentaria militar, aunque su uso también se extiende a la moda femenina. Según su etimología proviene de un vocablo árabe “alam” que quiere decir adorno en la ropa. Ver: <https://dle.rae.es/alar>

negros, así hombres como mujeres no comunes porque gente de alguna distinción los practica. Y de esta variedad son unas redecillas que usan (Ayala 2006:6).

1767 ámbito novohispano, peninsular y europeo

En este año se registra otra denuncia, en esta ocasión contra un hombre fandanguero en Córdoba, Veracruz:

Joseph Domingo Gaitarro, conocido como *El maestro azucarero*, de calidad mulato, por el delito de bigamia [...] con la fuga que hizo desde el pueblo de Tamazunchale, donde es casado, aunque es natural del pueblo de Orizaba o de la villa de Córdoba [...] Es chico de cuerpo, no muy feo, *cantador y tocador y sabe algunas relaciones que echa en los fandangos y es muy fandanguero*, inclinado al vicio de la embriaguez, que pasará de cuarenta y cuatro años de edad, que es muy maldiciente y llama a los Diablos (García de León 2006:31, cursivas presentes en el texto citado).

De esta transcripción se destaca la alta cualidad performativa de este hombre, quien era capaz de cantar, tocar y “echar relaciones”, cosa que es interpretada por García de León como “cantar romances narrativos o décimas entrelazadas” (2006:31), además de ejercer su trabajo como ayudante en un palenque³³ de San Lorenzo de los Esclavos, población que en la actualidad se conoce como Yanga.

En este mismo año Giacomo Casanova escribe en sus memorias que llega a Madrid para ver y bailar el fandango:

Hacia el final del baile, bailaron el fandango, baile del que creía poder hacerme una idea por haberlo visto ejecutar en Italia y en Francia, pero no era más que una pálida copia, cuyo modelo no sabría ser reproducido tan vivamente en otra parte. Actitudes, gestos, miradas, posturas, allá todo era frío y muerto, aquí todo palpitaba, todo hablaba al corazón y a los sentidos. Ese espectáculo me arrojó en un verdadero delirio. Cada caballero baila frente por frente de su pareja, acompañando sus movimientos con el ruido de las castañuelas: los gestos del bailarín anuncian al principio sus deseos; los de la pareja, el consentimiento; luego el bailarín se anima

³³ El término “palenque” define un espacio para eventos públicos, frecuentemente de carácter festivo. En México los palenques pueden asemejarse al espacio de la Plaza de Toros, en el sentido circular (tipo arena) o con cuatro frentes en caso de que sean rectangulares. En los palenques mexicanos habitualmente se efectúan conciertos, reuniones políticas y peleas de gallos.

y se torna lúbrico, la bailarina cae en una dulce languidez, luego en el éxtasis, hasta que la fatiga los arranca de los brazos al uno del otro. Bien se puede pensar que espectadores y espectadoras toman un interés extremado en ese baile, y ese interés es tan ardiente que, en verdad, si la sala no estuviera tan brillantemente alumbrada, creo que traducirían el *fandango* en los palcos (Casanova en García Mercadal, 1962:596).

La sincronía entre el testimonio de Giacomo Casanova en Madrid y la denuncia del Tribunal del Santo Oficio contra Joseph Domingo Gaitarro en Córdoba constituye evidencia de dos hechos contundentes:

- a) el fandango alcanza una popularidad trasatlántica y,
- b) se reitera su cualidad de seducción y erotismo, principalmente si asumimos como verdaderas las acusaciones de bigamia efectuadas en contra de Joseph Domingo Gaitarro y reconocemos como reales las memorias de las “conquistas” descritas por Casanova.

1768, ámbito peninsular y novohispano

En este año se registra el estreno del *Fandango del Candil* de Ramón de la Cruz, representado por la compañía de Juan Ponce en el Teatro del Príncipe en Madrid (Lafarga, 2003: 36 y Pérez Montfort, 2015: 3). En esta pieza teatral se presenta una escena en una calle del barrio de Lavapiés, donde una serie de personajes tipificados procedentes de diferentes estratos sociales se dan cita frente a la puerta de un lugar en el que se efectuará un fandango. La pasarela de personajes incluye personas del pueblo, majos, majas y petimetres.³⁴

El tono general es cómico y las situaciones de peripecia se asemejan a cualquier noche de ‘marcha’ o fiesta frente algún club nocturno en la actualidad: la gente espera ansiosa afuera entre sus amistades y cuando por fin se permite la entrada, surge una riña por un malentendido. Cabe destacar que el fenómeno del “majismo”

³⁴ Según el diccionario de la Real academia de la lengua española (RAE), petimetre (fem: petimetra) se refiere a una persona que se preocupa mucho de su compostura y de seguir las modas. Su uso en el castellano se deriva del francés: *petit maître* que quiere decir pequeño señor o señorito. Ver: <https://dle.rae.es/petimetre?m=form>. Cabe mencionar también que la noción de petimetre identificaba también a las personas que incorporaban diferentes elementos culturales como es el caso de modales e indumentaria al estilo francés. Ver Giorgi, 2020.

se une a la corriente estilística de las clases aristocráticas que buscaban imitar a las clases bajas (Goldberg y Pizà, 2015:19). De esta valoración se puede inferir que el fandango que presenta Ramón de la Cruz tiene la capacidad de convocar a personas de diferentes clases sociales. De igual manera es pertinente recordar que el género teatral del sainete era utilizado como entreactos de una pieza escénica más larga. Hacia el siglo XIX el sainete gradualmente fue perdiendo importancia frente a la tonadilla escénica, la cual constituyó una gran influencia en la conformación de la lírica de los “sones de la tierra” o “aires de la tierra” que mantienen un parentesco fuerte con la versada actual del son jarocho (Paraíso, 2010:156)



“Un grupo de españoles baila el fandango” de Otto Howen (circa 1800)

Por otro lado, en este mismo año se registra el inicio de un proceso inquisitorio al “paio” Pablo Joseph Loza en la región de Michoacán en México “por haber cantado y proferido coplas y dichos heréticos” y, que al ser interrogado afirmó haberlos escuchado de otra persona (Ochoa Serrano, 1992: 32). Cabe destacar que a pesar de que este juicio fue iniciado en 1768, se extendió hasta 1771, para poder rastrear el autor verdadero de los versos profanos: Miguel Gallardo, alias Cortés. Una vez

más se delinea el perfil de una persona mulata de oficio *obrajero*³⁵ de 31 años, vecino de la región de Guanajuato, quien aparentemente había proferido las maldecidas coplas en un fandango de la Villa de León (1992:33). El investigador Álvaro Ochoa Serrano recoge del Antiguo Archivo del Obispado de Michoacán “Manuel Castañeda Ramirez” los versos que detonaron la intervención de la Inquisición en contra de Pablo Joseph Loza:

Nadie se valga de Dios
Dios no es bueno para nada,
quien se valiera de Dios
su alma será condenada

Sin embargo, al ser increpado, Joseph respondió con otra copla para reivindicar sus creencias:

Azote, mordaza y freno
tiene nuestra Santa Fe,
para el que dixere,
que renegar de Dios es bueno

De la experiencia de ambos acusados se puede recoger la habilidad de improvisación bajo presión, pues ambos al ser interrogados fueron capaces de trovar versos que subvertían los valores sacrílegos de la poesía original por la cual estaban acusados.

1770, ámbito peninsular

³⁵ Según el diccionario de la RAE, el oficio de obrajero puede referirse a una persona que trabaja en un obraje, es decir un lugar donde se vende carne de cerdo o también puede hacer alusión al capataz o jefe que supervisa a la gente que trabaja en una obra de construcción o tienda. Ver: <https://dle.rae.es/obrajero>

El Barón de Maldá atestigua que en dos festividades de Cataluña se bailaba el fandango, la primera en Sant Feliu de Llobregat:

Una minyoneta hi entraba [...] de 12 a 13 anys de edat, nomenada Cayetana o *Guiatana*, que vestia gipó y faldillas de indianas, ret vermell en lo cap, germana de la fornera existent en aquell poble, la qual noya isqué a ballar ab un tal Ribas, mozo fabricant de indianas en Barcelona, un fandango ben repicat, la qual no hi dexà res per fer, y més lo Ribas, que los dos lo ballaren a compàs ab son poch de *respingo*, bé que no indecent son modo de ballar-lo, ab tot que un y altre, de cara, estàban bermells com grana per lo acalorats de resultas de ballar lo fandango. Cayetana y en Ribas se'en portaren la atenció dels mirons, no podent dir de cert si acabat los palmatejaren per lo bé que l'havian ballat.³⁶

Posteriormente esta misma pareja vuelve a bailar el fandango en la Fiesta Mayor de Cornellá:

Com reynaba en tots lo bon humor y jovent el més, se hi ballà un poquet, y fins la Cayetana, que hi era ab los senyors de casa Falguera,[...] trobant-s'i també lo senyor Ribas, fabricant, se posaren a ballar lo fandango, el que parà per no ser ball gayre propi en la rectoria. (Amat en Martín, 1995:248)³⁷

En estos dos breves testimonios podemos volver a observar una cualidad preeminente del fandango pues en este caso es bailado por una pareja de clase trabajadora. Es así que se observa al muchacho conocido como “Ribas”, quien es artesano del ámbito téxtil, y a su pareja “Cayetana”, quien es la hermana menor de la panadera del pueblo. Es posible también especular una intención de cortejo y/o

³⁶ Aclaro que en ambas referencias del Barón de Maldá se ha respetado la ortografía presente en el texto. Trad. “Una jovencita que entró [...] de 12 o 13 años, llamada Cayetana o Guiatana, que vestía jubón y faldillas de indianas, con una red roja en la cabeza, hermana de la panadera de aquel pueblo, salió a bailar con un tal Ribas, un mozo fabricante de indianas en Barcelona, un fandango bien repicado[.] La situación no dejó nada más que hacer y más a Ribas, los dos lo bailaron a compás, con su toque de respingo, que aunque no fue indecente su modo de bailarlo, tanto el uno como el otro, de la cara estaban rojos como la grana por lo acalorado que resulta bailar el fandango. Cayetana y Ribas se llevaron la atención de los mirones, no pudiendo decir de cierto si en acabado el baile los aplaudieron por lo bien que habían bailado.

³⁷ Trad. Como reinaba en todos el buen humor y la juventud aún más, se bailó un poquito, y hasta Cayetana, que estaba ahí con los señores de casa Falguera, [...] encontrándose también con el señor Ribas, el fabricante [de telas], se pusieron a bailar el fandango, que se detuvo luego por no ser un baile muy apropiado para la rectoría”. En esta cita, el apelativo de indianas se refiere a un tipo de tela estampada con motivos “orientales” que se producía en Barcelona en el siglo XVIII.

complicidad entre la pareja pues en ambas ocasiones son retratados bailando juntos para un público que los congratula. Finalmente es evidente la brecha social que existe entre la pareja con el Barón de Maldá, quien se pudo permitir visitar y describir todo cuanto tenía alrededor, precisamente por su posición acomodada.

1773, ámbito novohispano y peninsular

En este año se realizó una denuncia en contra de Diego Antonio Fernández de Aguilar, alcalde mayor de Acayucan (actual estado de Veracruz). El juicio realizado por el cura José Isidoro de Arizaga acusa al alcalde por maltrato y negligencia hacia los indios, así como culpable de otras conductas disolutas:

Cotidianamente se forman fandangos y músicas no adornados de aquellas circunstancias que la política cristiana introdujo para (la) diversión honesta de los ánimos quebrantados con el trabajo, sino muy ilícitas y escandalosas formadas por las mulatas de aquella jurisdicción que viven muy insolentes con el patrocinio del alcalde mayor, y en varias ocasiones hasta (ha) proferido haber tenido carnal comercio con ellas, porque su deshonestidad es tanta que no hay pueblo que lo ignore [...se agrega que en la iglesia el alcalde no respeta el Sacramento y ve a las mujeres descaradamente...] prueba del engreimiento e insolencia de las mulatas de quienes se vale el alcalde mayor para sus torpes divertimentos (AGN, General de Parte, Vol. 51, Exp. 137, citado por Delgado, 2004:40).

Una vez más el fandango se encuentra asociado a un marco de seducción e indecencia, y en este caso se encuentra ligado un cargo público importante, el alcalde, quien establece relaciones carnales “ilícitas” con las mujeres mulatas de la localidad. Es curioso comparar este testimonio con otro acaecido en el mismo año del otro lado del Atlántico. Según se encuentra referenciado por Emilio Cotarelo Mori, existen registros de un contrato en el cual se le exige a una bailarina la rigurosidad de bailar fandango todos los domingos y días de fiesta, así como vestir de pierna al aire (en Bustos, 2009: 46). La comparación de ambos testimonios pinta dos panoramas diferenciados, por un lado, en Acayucan el fandango se muestra como una festividad popular cuya función social consiste en ofrecer un desfogue al trabajo regular. En el caso del contrato de trabajo citado por Cotarelo, se observa

que el fandango en la península ibérica ha entrado plenamente en los códigos de la institución teatral.

1774 ámbito peninsular y magrebí.

El alcalde de Gibraltar, William Darlymple especula sobre un posible origen del fandango en la región noroeste de África:

Las tonadillas o diálogos con música, género de composición especial de este país, y que cantan en los entreactos, son vivas y agradables; el fandango, que se baila también después de las farsas, es una danza lasciva que viene de las Indias occidentales, por la que los españoles se muestran tan apasionados como los ingleses por la pipa. Creo que esa danza procede de la costa de Guinea, porque he observado que en Tetuán los soldados negros del emperador de Marruecos bailan un baile muy semejante, con castañuelas en sus manos (Darlymple en García Mercadal, 1962: 667).

Aquí observamos que la peculiaridad del fandango presenciado es el uso de un instrumento de percusión, las castañuelas, seguramente con el objetivo de otorgar acentos en ciertos momentos del baile. En el testimonio de este militar escocés también se observa una asociación del baile del fandango con la “lascivia” y con las personas negras, sin embargo, es importante destacar que esta aseveración procede de una especulación personal del propio alcalde, el cual afirma que visto bailar un tipo de fandango en el Magreb. Por ello la relevancia de este comentario es puramente anecdótica.

1775, ámbito novohispano (Norteamérica)

En las crónicas del fraile franciscano Pedro Font, oriundo de Girona y enviado a las Misiones de la Alta California, se observa también un registro descriptivo de un fandango, algo improvisado. Esta celebración toma lugar en los alrededores de la población de Tuquison, actualmente Tucson, Arizona en Norteamérica:

A la noche, con la alegría de haver llegado toda la gente, se armó allá entre ellos un fandango algo desconcertado, y una muger viuda, que vendía en la Expedi[cion] bien descocada, cantó con aplauso y gritería de toda la gentalla unas glosas nada buenas; de lo qual se enojó el hombre con quien venia arrimada, y la castigó, lo qual oyendo en [sic] Sr. Comandante salió de su tienda y reprendió al hombre porque la castigaba. Dixele jo: dexelo Usted Señor, que hace muy bien: y me

respondio: no Padre, que no debo yo permitir estos excessos estando presente. Zeló este exceso; y no zeló el exceso del fandango que duró hasta bien tarde (Jáuregui, 2014: 62).

En el testimonio también destaca que el Fraile Font utiliza adjetivos como “fandanguera”, “cantora” o inclusive el verbo “fandarguear”, de lo que se puede deduce que esta persona estaba familiarizada con las dinámicas de los fandangos (Jáuregui, 2014: 63). También se destaca el carácter desvergonzado de la mujer viuda “descocada” que canta versos frente a una multitud.

1779, ámbito novohispano

En la región novohispana del Bajío, el Padre Francisco Eligio Sánchez denuncia al Tribunal del Santo Oficio el son de *Los Panaderos*, por considerarlo blasfemo, ya que en su manera de bailar se imitan animales y figuras religiosas (citado en Martínez, 2013:120). Gracias a esta denuncia se conservan algunas coplas y la dinámica de interacción en el baile:

Sale una mujer cantando y vaylando desembueltamente [sic] con esta copla:	Esta sí que es Panadera
	que no se sabe chiquear
	Que salga su compañero
	y la venga a acompañar.
Sale un hombre vaylando [sic] y canta. Estos dos siguen baylando [sic] con todos los que fueren saliendo	Este sí que es Panadero
	que no se sabe chiquear
	y si usted le da un besito
	comenzará a trabajar.
Salen otro hombre, y mujer. Y canta la mujer:	Esta sí que es Panadera
	que no se sabe chiquear
	quítese usted los calsones [sic]
	que me quiero festejar.
	Este sí que es panadero

Canta el hombre. Siguen baylando [sic] los cuatro.

que no se sabe chiquear
Levante [sic] usted mas las faldas
que me quiero festejar.

Como se puede observar La métrica de los versos de *Los Panaderos* es octosilábica con una rima asonante de tipo a/b/c/b. Los versos continúan, invitando a más personas y llegando a mencionar un “Crucifijo”, una “Dolorosa” y otros elementos variopintos del bestiario mexicano:

Mexclando [sic] con la Soledad de Nuestra Señora, y otros Santos, Perros, Guajolotes, lagartijas etc. estaban saliendo quantos [sic] concurren a fandango, pero acompañado siempre hombre y mujer, y quedándose en el puesto que les toca, baylan [sic] y cantan, formando al fin, Porterías de Monjas, Baratillos, fandangos y todo comercio, y comunicacion de hombres, y mujeres hasta que no queda Grande, ni chico, y quanta mexcla [sic] hay sea la que fuere que no salga, a hazer [sic] algo. (AGN “Inquisición” en Martínez, 2013: 121).

En el caso de esta versión de “Los Panaderos” se destaca la cualidad de bailar “desenvueltamente”, hecho que probablemente tiene que ver con la invitación a “alzarse las faldas para poderse festejar”. El sentido de los versos apunta directamente a una interacción erótica sin ningún tipo de disimulo. Sin lugar a duda esta apelación directa a la sexualidad generó la denuncia y posterior censura del Tribunal del Santo Oficio. Cabe mencionar que en el posterior texto acusatorio de la Inquisición se caracteriza la noción de “mexcla” (de personas, animales o mitologías) como algo no deseable³⁸.

³⁸ La investigadora Laura Giraudó (2021) distingue entre las conceptualizaciones de raza y casta. Para la autora estos términos se intercambian de manera inconsistente. De igual manera se suele realizar una proyección del sentido contemporáneo del racismo en el constructo histórico de la “sociedad de castas”. Esta inquietud es digna de una reflexión más profunda sin embargo ello excede los límites de esta investigación. De manera estratégica se ha convenido denominar casta a los grupos sociales dentro en el marco histórico del orden colonial en la Nueva España, ejemplo que se observa en los grupos definidos en los cuadros o pinturas de castas. Por otro lado, cuando hablamos de raza, racismo o racialización nos referimos de manera amplia al proceso fenomenológico de construcción de determinadas categorías, así como su asignación en cuanto a calidades, cualidades, privilegios y poder.

1783, ámbito peninsular

Este es el año de fallecimiento del padre Antoni Soler, compositor catalán y director del coro del Monasterio del Escorial, a quien se le atribuye la composición de un *Fandango* para clavicémbalo, aunque esta atribución de autoría no ha estado libre de sospechas debido a que no existe ninguna mención de esta composición en los documentos contemporáneos a la época (Dolcet, 2008, 44).



“Negros bailando fandango (jongo) en Campo de Santa Ana, Rio de Janeiro” Biblioteca Nacional de Australia (1822)

1784, ámbito peninsular

El Marqués de Langle en su libro *Viaje de Figaro a España* describe el fandango de la siguiente manera:

Jamás, ni esas pírricas voluptuosas tan estimadas de los romanos ni esas pantomimas de que habla Homero, ni esas danzas de los salianos, tan celebradas por Dionisio de Halicarnaso, se aproximaron seguramente al *fandango*. Apuesto que el anacoreta que come más lechugas, que más reza, que más ayuna, que más se azota no ve bailar el fandango sin suspirar, sin desear, sin conmovirse, sin maldecir de su cilicio³⁹, de su disciplina, de su breviario y de su régimen; pero es

³⁹ Cilicio refiere a un accesorio a modo de cinturón de metal con pinchos que se utilizaba para la penitencia. Ver RAE: <https://dle.rae.es/cilicio>

preciso que el fandango se baile bien, es preciso que lo baile *Julia Formalaguez*. Entonces la cabeza, los brazos, los pies, todo el cuerpo, parece moverse lentamente para excitar el asombro, la admiración, la voluptuosidad; entonces mi anacoreta no podrá resistir más, no se contendrá, perderá la cabeza, palpitará, deseará, echará en falta el mundo, dará al diablo sus lechugas su hábito de buriel y sus sandalias (en García Mercadal, 1962:1338).

El testimonio del Marqués hace justicia al baile del fandango de manera un tanto cómica y ensalza la manera de bailar de una mujer de nombre Julia, de quien se puede inferir era una bailarina reputada en su tiempo.

1786, ámbito europeo

En la pieza *Las bodas de Fígaro* de W.A. Mozart y Da Ponte, al final del tercer acto durante la marcha nupcial se observa la estructura de un fandango (Volkoviskii, 2016:22). Si bien la enunciación no está presente ni en la partitura ni en el libreto existen diversas teorías acerca de la supresión del baile del fandango en algunas de las copias del libreto (García Sánchez, 2017:93). Se sabe que el estreno se realizó en Viena en mayo de 1786 y que, al cabo de pocas funciones, la escena de baile de fandango desapareció (Charnon-Deutsch, 2015:590). Sobre esta pista del fandango desaparecido, Dorothea Link ha publicado un trabajo detallado, en el cual realiza una comparación entre ambos libretos, el que contiene la escena del fandango y el que no, para discernir la importancia de dicho baile para la estructura dramática (Link, 2008).

1790-1791, ámbito novohispano.

Se registra otra denuncia clerical en la región de Tlacotalpan, Veracruz. En esta ocasión el cura de esta localidad se quejaba de los desórdenes y de la poca participación de los indios de Salta Barranca, Guguiapa y Boca de San Miguel en las actividades eclesiales; esta acusación recibió la respuesta del teniente de Justicia Isidoro Vicente Carlín, quien afirmaba que los indios tenían una situación complicada pues carecían de tierras propias y debían de trabajar lejos de sus pueblos y que en el caso de los “desordenes”:

algunos días de fiesta, ya con motivo de algún Santo de algún vecino, o porque quieren divertirse, suelen pedirme licencia para armar algún fandango o diversión, que les concedo poniendo en ellos una guardia para que no haya discordias ni

ofensas a nuestro criador [sic], el qual [sic] suelen comenzarlo a las 4 de la tarde. Esto parece aún repugna al señor cura, por lo que espero se sirva V.S. preceptuarme si también he de restringir esta diversión (AGN, Clero Regular y Secular, vol. 188, exp. 7, citado en Delgado, 2004:40-41)

En este testimonio es destacable ya que se puede intuir una función social del fandango a nivel de mediación social. El contexto de la celebración se considera prioritario para compensar una situación de despojo territorial que padecían los indígenas de las localidades cercanas a Tlacotalpan.

1798, ámbito europeo

Luigi Boccherini escribe el *Quinteto en Re mayor* el cual incluye como movimiento final un fandango (Volkoviskii, 2016: 20). Como un comentario personal, esta pieza presenta una variación en intensidades y crescendos que invitan a bailarla.

1809, ámbito peninsular

El autor E. F. Lantier, en su obra *Viaje a Españas del Caballero San Gervasio*, describe un fandango en Valencia; en el contexto de un baile posterior a una comida:

Después de la colación anunciaron el baile [...] Esos graves minués disipaban ya los vapores del aburrimiento, cuando una guitarra, unida a dos violines, hizo oír el riente *fandango*. Ese aire nacional, como una chispa eléctrica, hirió, animó todos los corazones; casadas, solteras, jóvenes, viejos, todo pareció resucitar, todos repetían ese aire tan poderoso sobre los oídos y el alma de un español. Inmediatamente los bailarines se lanzan a la carrera; unos armados de castañuelas, otros haciendo chasquear sus dedos para imitar su sonido: las mujeres sobre todo señaláronse por el abandono, la ligereza, la flexibilidad de sus movimientos y la voluptuosidad de sus actitudes; llevan el compás con mucho cuidado golpeando el suelo con sus tacones; las dos bailarinas se acercan, se huyen, se persiguen sucesivamente; a menudo la mujer, por su aire de languidez, por miradas llenas de fuego del deseo, parece anunciar su derrota. Los amantes parecen puestos a caer el uno en brazos del otro; pero de repente cesa la música y el arte del bailarín está en quedar inmóvil (García Mercadal, 1962:1152).

Cabe destacar que este autor también hace referencia a la anécdota del fandango que arrebató al Papa en Roma, también referida por Beaumarchais. En esta

narración se percibe que el fandango hace las veces de un *encore*⁴⁰ musical que aviva el interés de los asistentes al convite. Se puede especular, inclusive, que la función social del baile posterior al banquete podría tener algo que ver con favorecer una digestión adecuada.

1816, ámbito novohispano-mexicano

Ya en el siglo XIX, el fandango, como fiesta popular, estuvo presente en gran parte del Sotavento y otras zonas de Veracruz (Delgado, 2004:41). De esta manera Antonio Ignacio López Matoso, relator de la Audiencia de México, durante su estancia en el Puerto de Veracruz presencié un baile de negros al que denominó fandango:

Iba yo por un callejón hacia la Merced y, oyendo en una accesoria música de arpa, acompañada de ella sola, me acerqué a la ventana que besaba el suelo. Vi en medio de una sala de cuatro varas de largo, un gran concurso de madamas y caballeros, todos negros atezados y una y uno de ellos bailando un zapateado sin moverse de lugar. ¿Qué es esto?, pregunté y un curro con mucho salero me contestó: “Señor guachinango, eso se llama tango”. Muy bien. Con que aquí cada oveja con su pareja. Lo mismo que en los negros/ es este tango, /entre otras gentes/ es el fandango. / Baile tan nuevo/ que se usó desde Uvanba/ y sus abuelos” (López Matoso citado en Delgado:42)

En esta narrativa, se puede observar que el testigo observa desde afuera un baile privado, concurso o inclusive podría referirse a un maestro de baile dictando una clase. Esta aseveración se infiere de la mención de una sola persona que marca el paso sin moverse de lugar.

1825, ámbito mexicano

En los alrededores de la población ribereña de Alvarado (Veracruz) Eugenio de Aviraneta describe un fandango rural:

El coronel Vázquez nos convidó para el día siguiente a Sanabria y a mí, a una función nocturna, que celebraban los jarochos cada ocho días en un bosque a dos

⁴⁰ Esta palabra de origen francés quiere decir literalmente otra vez. Actualmente se refiere a la última canción que se canta en un concierto después de que ya ha acabado y de que el público asistente comienza a aplaudir para pedir una última interpretación bajo el coro de “¡Otra!”

leguas de Alvarado [...] Aparecieron los músicos con sus guitarras, bandurrias, violines, panderos y panderetas de sonajería. Se organizaron los bailes en la plaza, y era lo mismo que en la Andalucía: fandangos, boleras y otras danzas desenvueltas, como la zarabanda, etcétera [...] A media noche el baile y el juego estaban en todo su esplendor y la reunión de gentes podía alcanzar a quinientas personas de ambos sexos. Aquella hora, paró la música y los danzantes para darse media hora de reposo [...] Después [...] volvían a encandilar su baile y jugar las castañuelas (García de León, 2006: 126-127).

En este testimonio se puede observar que el testigo estaba familiarizado con las celebraciones en Andalucía, y establece una comparación con otros bailes endémicos del sur de la Península ibérica.

1831, ámbito mexicano

En este año se tiene constancia de dos diferentes testimonios de personas extranjeras que atestiguaron fandangos en la región de Veracruz. Casualmente ambos fueron migrantes de nacionalidad francesa que se trasladaron a México debido a una iniciativa de fundar una colonia en la región de Coatzacoalcos (Ferrer, 2002:117). Por un lado, Mathieu de Fossey menciona:

Por la tarde del cuarto día de nuestra navegación, llegamos a la Hacienda de San Nicolás, en donde pudimos descansar de las fatigosas noches anteriores. Después de una abundante cena de pescado fresco, compuesto con pasas, aceitunas, almendras, alcaparras y panocha, nos dormimos al son de las guitarras de un fandango, y de las voces broncas y vocingleras de las bailadoras y de los músicos. Bailan sus sones sobre un tablado y el sonido de ciertas guitarras suele oírse a leguas de distancia, atrayendo a otros campesinos al bullicio (Citado en García de León 2004:153).

En este fragmento se puede observar una vez más la asociación del fandango con el hecho de comer abundantemente. Por otro lado, Pierre Charpenne describe vívidamente un fandango en Chinameca, tal y como si lo hubiese presenciado:

El fandango debía tener lugar en el hogar de la parturienta [...] Ante la casa se había formado una especie de piso para el fandango; se habían dispuesto unos bancos de cada lado; algunas personas estaban sentadas en ellos [...] De golpe, hacia la media noche, una música armoniosa, inaudita los despertó; distinguió el sonido del arpa, del violín, tan raro en esos desiertos [...] En la puerta de la cerca estaban

cinco o seis músicos, uno de los cuales tocaba el violín como verdadero artista, que pulsaban la guitarra y el arpa, instrumentos de la región [...] Las arpas, el violín, las guitarras, resonaban, daban arpeggios, armonizaban con sorprendente precisión, para adornar uno de los más bellos aires de México. [...] Hubiese podido darse el gusto de contemplar de cerca de las criollas de Chinameca; hubiera podido verlas, en el fandango, dar pasos fáciles y cadenciosos, gestos graves, a veces expresivos, siempre decentes; cantar, durante el baile, una canción popular como *Solera, solera*, cuya melodía es tan monótona, con sus palabras tan ingenuamente sentimentales; y, mientras que los músicos acompañaban el baile con sus instrumentos, uniendo con frecuencia sus voces a las de las bailarinas, él hubiese podido imitar a los jóvenes mexicanos quienes, alineados en círculo alrededor del baile, con los ojos fijos sobre las bellas mujeres, las animan a la danza cantando con ellas y llevando el ritmo con pies y manos (citado en García de León, 2006: 132-134).

En esta breve narración se puede apreciar la *mise en place*, es decir la disposición espacial de los elementos necesarios previos para un fandango: un piso (o tarima) así como bancos alrededor, los cuales son ocupados por personas (espectadores o convivientes) que esperan el inicio de la fiesta. También se puede destacar que el baile es descrito como “siempre decente” lo cual constituye una diferencia cualitativa fundamental en la expresión del fandango ibérico.

1832, ámbito mexicano

Carl Christian Becher, otro viajero extranjero en tierras veracruzanas describe el fandango de la siguiente manera:

Sobre una plataforma al aire libre algunas parejas de gente del pueblo bailan el gustado fandango, al son de una simple, sino es que mezquina música guitarrera: las parejas ceden sin embargo bastante en gracia a los bailadores españoles, y observé, en efecto que la acción del baile se derrochaba también poquísimo aquella cualidad (citado en Delgado, 2004:42)

En esta descripción, al igual que en otras anteriores, se vuelve a comparar el fandango “indiano” con el “ibérico”, favoreciendo el segundo por su gracia e intensidad. En este sentido cabe recordar que los edictos de prohibición ejecutados por el Tribunal del Santo Oficio de la Inquisición en América pueden sin duda haber calado hondo en la corporalidad americana (Godínez Rivas, 2019:33)

1840, ámbito mexicano

En la pieza narrativa de ficción *Los jarochos* de Gabriel Ferry (Louis de Vellemare) se puede observar una descripción de coreografía incipiente del son de *La bamba*, así como una intuición respecto a la preeminencia del baile en los sones de mujeres, como es *La Petenera*:

Ya aquí hay que consignar una circunstancia sorprendente: los hombres no bailan y son meros espectadores de las proezas coreográficas de las mujeres. [...] Acudieron ocho o diez muchachas y rompieron el baile después de dar una vuelta por el estrado. Monótono el baile al principio, fue animándose poco a poco. Admiraba la agilidad y la gracia con que muchas de esas mujeres llevaban vasos de agua, mientras bailaban, y sin derramar una gota; o bien deshacían sin hacer uso de las manos, los nudos complicados de una cinta de seda ceñida alrededor de sus pies. Este baile se llama bamba. Aunque muy aplaudido, las pasiones de los espectadores parecían dormidas aún; risas, votos y chistes maliciosos acompañaban las libaciones de licores fortalecidos con cortezas de naranja. La guitarra preludió una petenera. El estrado volvió a llenarse (Citado en García de León, 2006:143).

1850, ámbito mexicano y peninsular hispánico

El escritor Lucien Biart, en su libro *La Tierra Caliente. Escenas de la vida mexicana*, recoge otro testimonio sobre la manera de atar un lazo durante el son de “El jarabe”; el fandango tomó lugar en el campo de Alvarado. Aquí se destaca principalmente el comentario que diferencia la corporalidad de las mujeres jarochas y de las bailadoras españolas:

Se había levantado un estrado, pues toda reunión de jarochos implica un fandango [...] La guitarra empezó a tocar. Ya lo he dicho, *El jarabe* es una danza poco expresiva, sin movimientos de cadera, sin posturas lascivas, sin que ni una sola mirada maliciosa venga a recordarnos las provocaciones de las bailarinas españolas. En lugar de agitar las castañuelas, desconocidas en Tierra Caliente, los brazos inmóviles se pegan a lo largo del cuerpo; apenas si la bailarina se digna sonreír. [La bailarina] marcando el paso, sólo parecía estar pisando la tela; sin inclinarse, sin siquiera mirar hacia abajo, arrojó de pronto la faja. Ésta pasó de mano en mano; había sido anudada a la mitad por los ágiles pies de la danzarina. Los espectadores manifestaron su aprobación golpeando sobre cualquier objeto que se

encontrara a su alcance; luego volvieron a extender el chal sobre el piso. Se trataba ahora de desbaratar el nudo tan hábilmente tejido. El sudor corría por la frente de la joven, cuya fina camisa, pegada al cuerpo, dibujaba sus bellas formas, pero ejecutó con el mismo éxito la segunda parte de su tarea. Retumbaron los bravos, y otras bailarinas se fueron presentando (Citado en García de León, 2006:160-161).

En esta descripción se reitera una acción de lucimiento artístico propio de la danza la cual consiste en atar un nudo con una faja o chal, utilizando únicamente los pies. Cabe mencionar que esta destreza coreográfica sigue formando parte actualmente de los movimientos centrales del baile del *Jarabe tapatío*⁴¹. De igual manera en la narración de Biart se destaca la inmovilidad del torso en el cuerpo de la mujer, hecho que constituye una diferencia fundamental con el fandango ibérico. Mientras tanto del otro lado del Atlántico, Frederick Meyrick describe su experiencia en la región de Málaga:

Hace tres días, mientras paseábamos por la carretera de Vélez, vimos a una pareja bailando en la playa. Era un espectáculo hermoso. El fandango lo bailan solamente dos, pero en cierto modo lo inicia una pandilla que sale con guitarras y castañuelas; todos se sientan en el suelo y empiezan a tocar. Pronto se unen otros grupos y algún joven pide a una chica que baile con él. Luego los rodean para verlos y gritan y aplauden. El muchacho que danzaba era muy guapo; llevaba una chaqueta muy elegante de majo y, en poco tiempo, dejó exhaustas a tres compañeras. Las reverencias y ceremonias que esgrimía para sacarlas a bailar, y las negativas y dudas de las chicas que finalmente se decidían a salir, eran de lo más divertido (Citado en Navarro García, 2002:115).

En este testimonio se destaca la cualidad de sencillez del fandango, el cual se presenta en el marco de una playa provincial, en la cual se arma de manera improvisada una reunión, gracias a la ubiquidad de las guitarras y las castañuelas. Debido a estas condiciones, se puede inferir con certeza que, en este fandango

⁴¹ Esta pieza coreográfica junto con *El Son de la Negra* se consideran obras emblemáticas del baile folklórico mexicano y se encuentran insertos en el complejo musical y cultural del son de mariachi. Como gran parte del repertorio de bailes típicos mexicanos cuenta con una estructura coreográfica fija que frecuentemente se adapta según las habilidades interpretativas de quien lo baila. De esta manera *El Jarabe Tapatío* y *El Son de la Negra* son bailes que no solo son parte del repertorio de los Ballets Folklóricos profesionales, sino que también pueden formar parte del programa escolar, desde nivel Preescolar (Parvulario) y hasta el Bachillerato.

bailado, lo importante es la relación entre músicos y bailarines, y el zapateo estaba relegado a segundo término pues en un terreno arenoso no se puede apreciar bien esta práctica.

1859, ámbito mexicano

En el testimonio del pintor suizo Johann Salomon Hegi se reitera la corporalidad neutra de la danza del fandango en la región de Huatusco, Veracruz:

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 media 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 (Citado en Aguirre, 1997:27 y Delgado 2004:43).



“Danza del Fandango”, M.H. Legrand (1830)

1860 y 1874, ámbito mexicano y filipino

Antonio García Cubas, de origen mexicano, aporta dos testimonios. El primero, de 1860 recoge la versada de algunos de los sones que se tocaban en la región de Xochimilco, muy cerca de la ciudad de México. Dichos sones son “El Ahualulco”, “La Tusa”, “Los baños”, “Los enanos”, “El atole” y “La morenita” (citado en García

de León, 2006:179). El segundo testimonio retrata un baile de tarima en Jicaltepec, Veracruz:

Un arpa, un bandolón y una jarana eran los instrumentos a cuyos primeros acordes se disponían al baile las parejas, subiéndose a la tarima. Ejecutaba la música alegres sonos, muchos de ellos pertenecientes a los bailes pantomímicos; pero los más arrebatadores y bulliciosos como *El jarabe*. La gracia y la destreza de los que bailan consiste en no perder el compás, y en imitar con la planta de los pies el ritmo musical. Cántase el estribillo; concluido el cual, cambian de posición las parejas [...] Uno de los bailes más notables es el que se conoce con el nombre de *La banda*. Extienden sobre la tarima una banda de seda en toda su longitud, y a poco, los que bailan, sin perder el compás y el ritmo musical, la enredan con los pies, tejiendo tres lazos simétricos, de los cuales el del centro es de mayor amplitud. Tejida ya la banda en forma de guirnalda, la colocan en la cabeza de la *jarocha* que con ellos toma parte en el susodicho baile. Otras veces, entusiasmado alguno de los asistentes por el atractivo de los ojos picarescos de la *jarocha* o por su destreza en el baile, se aproxima a ella y le coloca su ancho sombrero en la cabeza. Si sólo es uno el que hace uso de esta galantería, la *jarochita* continúa bailando con el sombrero puesto; mas si hubiere varios imitadores, aquella no permite, para no inferir ofensa, que uno o más sombreros se sobrepongan al primero; y en tal caso, prosigue bailando con un solo sombrero puesto, y los otros en las manos (Citado en García de León, 2006:180-181).

En este testimonio se reitera la coreografía de *La bamba*, con la acción del enlazamiento de la faja con los pies, de ello se puede deducir que esta acción se había asentado como un código claro e inclusive ansiado en el baile. También se puede observar los antecedentes de un código menos popular presente en los fandangos: el acto de “la Gala”, “Galear” o “Galantear” a una mujer, el cual consiste, como lo describe García Cubas, en colocar un sombrero sobre la cabeza de la dama, mientras ella está bailando, con lo cual queda claro para la que recibe el accesorio, así como para la concurrencia, que se desea bailar con ella. Esta forma de cortejo ritualizada se puede seguir a través del tiempo en otros testimonios, como el de Miguel Covarrubias (citado en Delgado, 2004:47), el de Antonio García de León que lo remonta a las “canciones de gala” del Siglo de Oro (citado en Hernández y Gutiérrez, 2006:376) e inclusive es frecuente en la actualidad, en

algunas regiones de los Tuxtlas⁴². Es destacable que este acto encuentra resonancia en otras manifestaciones de fandango en Filipinas. De acuerdo con Felip Predell, en esta región se le conoce como *pandango* o *pandanggo*⁴³ y también se lleva a cabo el ritual en el que un hombre invita a una mujer a bailar, colocándole el *salacot* (tipo de sombrero filipino) sobre la cabeza de la *babae* (mujer) (Citado en Capmany, 1934:251). Si se toman en cuenta las referencias geográficas de América, Europa y las Filipinas, se puede hablar de un fenómeno del fandango a escala global.

1883, ámbito mexicano

Posteriormente, Manuel Medinilla atestigua un fandango que comparte muchas características con la estructura escénica y relacional actual en Tuxtepec, Oaxaca:

En los bailes, la raza española asiste previo convite, y danza y valsa. Las mulatas concurren a los bailes de tarima llamados guapangos, para los que no necesitan de convite, pues basta colocar una tarima, bancas o sillas y colgar faroles en una enramada o jacal⁴⁴ descubierto, y hacer unos disparos o quemar cohetes al comenzar la noche para que todos se den por convidados. Estos bailes se hacen regularmente a los cuatro vientos. La raza indígena no baila, pero asiste a ver bailar, ya en los guapangos, ya en los salones de baile de españoles y mestizos. En los guapangos se colocan las bailadoras en dos líneas paralelas, luego que los instrumentos comienzan a tocar algún sonecillo del país, con mucho garbo y gentileza hacen muchas y graciosas mudanzas, zapateando con compás perfecto sobre el sonoro tablado, lo que hace que estos bulliciosos sones se escuchen a larga distancia. Los cantadores las más veces improvisan sus versos análogos a la situación del ánimo, comenzando uno y repitiendo los demás en coro la misma estrofa. Hay sones en que sale a la tarima una sola bailadora, que se releva con otras y otras más, hasta que para de tocar el arpa, flauta, guitarra o bandolita, que son los instrumentos usuales de estos tablados. Todos los hombres que en estos

⁴² Comunicación personal de Arcadio Baxin en Barcelona en 2017.

⁴³ Es evidente la similitud fonética entre las palabras fandango y el *pandanggo*. En este mismo sentido también cabe mencionar que existen concordancias entre algunas figuras coreográficas como es el caso del *Pandanggo Sa Ilaw* (Danza de las velas) y una de las variantes coreográficas en *La Bamba*. En ambos casos las mujeres combinan los pasos rítmicos con proezas de equilibrio balanceando una vela encendida o un vaso con agua en la cabeza.

⁴⁴El diccionario de la RAE, el vocablo jacal proviene del náhuatl *xacalli* y quiere decir choza.

guapangos se encuentran, tienen derecho de galantear a las bailadoras: y estas galanterías consisten en ponerles un sombrero, atarles una banda u otro objeto, pero cuando concluye el son van por su prenda, entregando a la bailadora una moneda de oro o de plata, que llega alguna vez hasta una onza (Citado en García de León, 2006:182-183).

En este testimonio se vuelve a observar el código de la “gala” aunque sin la referencia nominal. Cabe destacar que el autor describe que las “razas” española y mulata, son más proclives a la fiesta, mientras que la “raza indígena” asiste como espectadora. A pesar de que no existe manera de corroborar esta información como cierta, algunos estudios sobre el “estereotipo del jarocho” reiteran en esta percepción (Pérez Montfort, 1997:133). De igual manera es imprescindible reconocer la cualidad de improvisación *in situ*, de acuerdo con el ánimo de la concurrencia. Finalmente se destaca el hecho de que el fandango se hace “bajo una enramada” y “a los cuatro vientos”, lo que nos indica un espacio no muy sofisticado de construcción humana insertado en medio de la naturaleza.

1892, ámbito mexicano

En este año se recoge un edicto elaborado por el Obispo de Oaxaca en contra de algunos sones por considerarlos bailes pecaminosos:

Como nuestra intención y el fin de este Edicto no es prohibir de un mismo y con iguales penas todos los bailes, exhortamos a todos nuestros súbditos, que se abstengan, aún aquellos que pasan y se estilan entre gentes honradas como peligrosos y lazos de deshonestidad (sic). Pero siendo como son sólo ocasionados a pecar, sino pecaminosos en sí, (sin que esto pueda ponerse en cuestión) los que llaman La Llorona, el Rubí, La Manta, El Pan de Manteca o Jarabe, Los Temazcales y otros, por lo lascivo de sus coplas, por los gestos y meneos y desnudez de los cuerpos, por los mutuos y recíprocos tocamientos de hombres y mujeres, por armar en casas sospechosas y de baja esfera, en el campo y en parajes ocultos, de noche y a horas en que los señores jueces no pueden celarlos (Citado en Delgado: 44-45).

En este testimonio eclesial se vuelve a poner en evidencia el carácter sensual y erótico del fandango pues se habla de “desnudez” y “tocamientos”, los cuales pueden desembocar peligrosamente en actos de “deshonestidad”. La reiteración de las prohibiciones revela su ineficacia en algunos sectores de la población.

Antes de cerrar este apartado nos permitimos incluir dos testimonios que exceden los límites temporales de la revisión histórica, sin embargo, son pertinentes en tanto que permiten observar la pervivencia de ciertos elementos performativos. La primera narración data de 1937 y corresponde a Eulogio P. Aguirre Santiesteban, cronista de *La Opinión de Minatitlán*, un periódico local mexicano:

La tierra jarocho es, en pocas palabras, de Veracruz hacia el sur, o sea los antiguos cantones de Veracruz, Cosamaloapan, Los Tuxtlas, Acayucan y Minatitlán. La mata de la jarochería se encuentra tierra adentro, en la angosta faja de nuestro estado [...] Nuestro baile regional es el fandango, o guapango, que de los dos modos es costumbre de nominarlo. No es igual al de la costa de Barlovento, pues aquél ya es el fandango huasteco, de otros “sones” diferentes tonadas para cantar y también diferente modo de bailarlo [...] Una buena música de fandango se aprecia mejor de lejos. Es como se percibe mejor la armonía de los instrumentos. Cuando se oye a distancia, supongamos en la calma de la noche y en el camino de alguna ranchería [...] Los taconazos de los bailadores, si saben bailar bien, así como el raspeo de las plantas de los zapatos en algunas partes del “son”, suenan en la tarima iguales al canto de las guitarras (Citado en García de León 2006:249).

El siguiente testimonio se puede ubicar temporalmente en la misma época y corresponde a Miguel Covarrubias, pintor e impulsor de la danza en México:

Ya muy adentro de la región platanera, dos cohetes voladores lanzados a la caída del sol anuncian que habrá guapango o fandango, el acontecimiento social de la semana al que asisten incluso las gentes que viven muy lejos en los diseminados caseríos [...] En cada pueblo y en toda ranchería hay una especial plataforma de madera (tarima), una especie de caja de armonía levantada pocos centímetros del piso, con orificios abiertos en los costados para darle resonancia y rodeada de bancos para el público. En un costado o esquina se colocan los músicos: dos tocan las jaranas, especie de ukeleles, es decir pequeñas guitarras de cuatro cuerdas, que ejecutan un ritmo enérgico adornado con veloces y floridas variaciones [...] Un cantor se lanza a entonar su canción [...] tres o cuatro versos, gritados más que cantados, que son retomados por otro cantor. Ambos se alternan en la entonación de las sucesivas estrofas, repitiendo los versos en un *staccato*, el uno terminando la cuarteta iniciada por el compañero. Para invitar a una chica a bailar, el hombre se acerca a ella y sin pronunciar palabra se quita el sombrero; si la muchacha acepta, lo sigue indiferentemente hasta la plataforma, en donde las inmutables parejas se forman en dos filas enfrentadas [...] Los bailarines sacuden la hueca

plataforma con sus pies: tokoto-ko, toko, tokotoko, to-ko, siempre con el mismo aire de indiferencia y con la misma recatada dignidad, toda su atención concentrada en los pasos de la danza. Los participantes nunca sonríen ni hacen comentarios, y cuando una mujer se cansa de bailar, o si su compañero no es de su agrado, simplemente se aleja sin mirarlo siquiera. Nuevas parejas se suman al baile, otras salen de él, a voluntad, y de la manera más informal. Está permitido “cortar” colocándole a una muchacha el propio sombrero (galear) mientras ella está bailando; pero la joven se quita el sombrero cuando no desea cambiar de pareja por el recién llegado (Covarrubias citado en Delgado, 2004: 47).

La narración de Covarrubias cierra este apartado, estableciendo una conexión con el acto de “galiar” o “galear” que ya se mencionaba desde el año 1874, en los testimonios de García Cubas y Predell. En el mismo sentido, García de León establece una conexión geográfica y lingüística dado que el código de la danza femenina con los sombreros en la cabeza culminaba con el pago de medio real de plata o un peso acuñado en la Nueva España, el cual recibía el nombre de “bamba”. Esta peculiar costumbre también refleja un paralelismo en los códigos del ámbito teatral del siglo XVIII novohispano, pues existen registros de “galas” o monedas arrojadas a los actores y bailarines, al término de una presentación. Se atribuye el origen etimológico de esta palabra al kimbundu de Angola *mbamba*, asociado al caracol que sirve de moneda para el intercambio (García de León, 2016:85-86). De igual manera Frances Toor, en su libro *A treasure of Mexican Folkways*, reconoce la costumbre del código del sombrero para el inicio del baile entre hombres y mujeres (1947: 368-369); sin embargo, la investigadora norteamericana las ubica dentro de los marcos culturales del huapango huasteco y de la jarana yucateca. Por su parte Antonio Ruiz apunta que el fandango iberoamericano tuvo una importante función de socialización y no sería raro suponer que dentro de las motivaciones para asistir, una de ellas fuera para encontrar pareja (2013:31).

De la progresión cronológica realizada es posible resaltar algunas de las características reiteradas que configuran los rasgos y códigos inherentes al acontecimiento, las cuales se enumeran a continuación:

- El fandango fue una estructura musical y dancística festiva que era bailada por diferentes estratos sociales en el siglo XVIII y XIX tanto en México como

en la península ibérica, diversas capitales europeas, así como en otros territorios de las colonias españolas.

- Atendiendo a su función social, el fandango se puede considerar un baile de cortejo, el cual se ceñía a determinadas fórmulas de cortesía, códigos sociales y corporales, así como a diseños coreográficos específicos. También es importante recalcar la importancia del goce como un elemento vertebrador ligado a la celebración.
- Si bien el fandango se identifica principalmente como un baile popular, durante los siglos en los que tuvo mayor auge, logró tener una presencia ubicua en los escenarios teatrales como número intermedio entre sainetes, entremeses o tonadillas escénicas y también en las festividades particulares o barriales. De ello se deduce que era posible encontrar fandangos exclusivamente escénicos (como alternancia en representaciones teatrales) y fandangos populares, tanto en espacios privados (casas particulares) como en espacios públicos (plazas, playas, prados, etc.).
- Finalmente, en la documentación aquí recogida también se puede observar un grado de sofisticación en la interpretación del baile, incluyendo gestos de virtuosismo como es el caso del baile de la “banda” el cual forma parte actualmente del repertorio folklórico del son de *La Bamba*. Estos gestos o signos rítmicamente articulados encuentran resonancia con un estado anímico de exaltación, anticipación por parte del público y solemnidad en su ejecución.

Este ejercicio de rastreo e identificación histórica pretende mostrar que el fandango, en tanto actividad social y humana, ha sido permeado por sus circunstancias históricas, económicas y sociales. A modo de ejemplo, se destaca una diferencia primordial la disposición espacial ya que el fandango novohispano se empieza a configurar bajo la estricta condición de un tablado de madera sobre el cual se baila, ya sea en un lugar privado o uno público. En el caso del fandango hispánico esta plataforma no se considera imprescindible. Otra diferencia fundamental observada se encuentra en el modo de bailarlo. De un lado del Atlántico, en España, el fandango se baila de manera voluptuosa, utilizando tanto los pies como los chasquidos de los dedos (o en su defecto castañuelas) para llevar el ritmo. Del otro lado, en la región de México-Nueva España, la función rítmica es desempeñada

enteramente por el zapateo de los pies y el torso se mantiene, de manera general firme, con los brazos descansando a ambos lados. Estas diferencias se desarrollarán de manera más amplia en los apartados correspondientes a corporalidad y ritualidad. El objetivo de esta revisión histórica ha sido mostrar la pluralidad de los signos expresivos del fandango sedimentados y codificados través del tiempo. Este material expresivo de cualidad inasible constituye un indicador que muestra algunos de los valores de la sociedad con la que coexiste. En los siguientes apartados nos aproximaremos a la noción identitaria de la mexicanidad a través de su reflejo en los medios de comunicación masiva, principalmente en el cine. Esto se realizará con el objetivo de aproximarse la configuración performativa de las identidades sociales. El procedimiento del análisis sobre el constructo histórico de la identidad sincrética mexicana se llevará a cabo de manera cronológica.



“Fandango” en México, Brantz Mayer (1853)

1.2 Representaciones de la “mexicanidad” en el s. XX

Como se ha podido observar en los testimonios de participantes en fandangos novohispanos, la sociedad mexicana mostraba una amplia heterogeneidad en su composición étnica y social, tanto en el periodo colonial como posteriormente durante la época de la Independencia. De manera general se puede afirmar que persistía la estratificación al igual que la desigualdad.



“Trajes mexicanos, un Fandango”, litografía de Casimiro Castro y J. Campillo (1869)

Esto derivado de un sistema colonial que otorgaba privilegios para algunas pocas familias de origen criollo o peninsular y marginalizaba al gran porcentaje de la población de origen indígena y mestiza⁴⁵. Cabe mencionar también que el Puerto de Veracruz con sus gremios de comerciantes experimentaron un auge importante debido a su posición geoestratégica de conexión con la península ibérica. Esto permitió que a finales del siglo XVIII y principios del XIX, el puerto disputara la hegemonía del poder económico con la Ciudad de México (García de León, 2006:15).

⁴⁵ Las denominaciones de indígena, indiano/a, mestizo/a y demás variaciones conceptuales son utilizadas convencionalmente para referirse a las personas de pueblos originarios en México. A nivel constitucional el artículo segundo distingue las comunidades indígenas y afrodescendientes como parte de la composición “pluricultural” de la “Nación Mexicana”, amparando su derecho a la “libre determinación, autonomía, desarrollo, e inclusión social”. A pesar de las múltiples reformas y actualizaciones realizadas a la Carta Magna, cabe destacar que parte de los derechos enunciados y que conciernen a los pueblos originarios se erigen más como un proyecto que como una realidad de facto. Las relaciones entre racialización y ciudadanía serán abordados en el apartado 1.5 Notas para un fandango jarocho interseccional.

El panorama político y social de México durante finales del siglo XIX y principios del XX se caracterizó por sus constantes pugnas caudillistas e intervenciones extranjeras que aún calan hondo en la memoria nacional. No obstante, es posible identificar dos momentos que marcan pautas significativas para nuestro análisis del FJ. El primero se encuentra en el proceso institucional de secularización que impulsó el gobierno liberal del presidente Benito Juárez (entre 1856 y 1876 aproximadamente). Estas acciones apuntaron a disminuir los fueros de la Iglesia Católica en México, al igual que su monopolio en la administración de los cementerios y de los registros matrimoniales. Dado que el FJ constituía un espacio para la socialización y para el cortejo en ámbitos urbanos y rurales es posible especular que los preceptos morales a los cuales se encontraba sujeto, inevitablemente se fueron relajando en la segunda mitad del siglo XIX. Si bien no es posible verificar la trascendencia cultural de las leyes de secularización en la población de a pie, al menos se puede destacar que en la denuncia de fandango de 1892, el obispo de Oaxaca hace una “recomendación”, en lugar de dictar una “prohibición” (Delgado, 2004: 44).

El segundo hecho que interesa destacar es el auge de la noción de “progreso”, el cual motiva la creciente industrialización del país. Este fenómeno había comenzado previamente durante la época de la reforma liberal juarista, con la difusión del pensamiento positivista de August Comte. Sin embargo, la instrumentación material de la industrialización tomó rumbo claro durante la dictadura de Porfirio Díaz (1876-1910). Esta época se percibe de manera general como un momento de estabilidad relativa durante el cual se implantó un modelo de producción capitalista a costa del bienestar social. La industrialización estuvo al servicio del sector agrícola para lo cual se implementó una red ferroviaria por todo el país. Se impulsaron diversas leyes agrarias para conformar latifundios y explotaciones de materias primas, como es el caso del algodón, del azúcar, entre otros. Estas políticas económicas pueden relacionarse con el auge de las fiestas de hacienda y las ferias locales, dentro de las cuales el fandango gozaba de amplia popularidad (García de León, 2006:33). A pesar de ello, el modelo económico marginalizaba a una parte del sector jornalero, compuesto primordialmente por indígenas y mestizos⁴⁶.

⁴⁶ A pesar de que en México la esclavitud se considera abolida desde el año 1813, la situación de gran parte de la población jornalera a principios del siglo XX se acercaba a

Posteriormente con el estallido de la Revolución Mexicana y durante todo el periodo de la lucha armada, las reivindicaciones se atomizaron por las divergencias ideológicas de los caudillos que las abanderaron. La estabilidad fue lograda a partir de un proceso de institucionalización de la revolución y la conformación de un partido hegemónico. Para asentar este “triumfo” se llevó a cabo un procedimiento de legitimación histórica para arraigar las bases de este nuevo estado en un remoto pasado prehispánico idealizado, pasando por el proceso de independencia y el consecutivo ajuste liberal de la época de la Reforma.

Así pues, en la primera mitad del siglo XX el Estado mexicano buscaba ávidamente un concepto totalizante de identidad nacional. Esta inquietud se vio reflejada en las iniciativas educativas y culturales de José Vasconcelos, ministro fundador de la Secretaría de Educación en 1921 y discípulo de Justo Sierra en el periodo de “El Ateneo de la Juventud” (Arreola, 2009: 8). En su manifiesto *La raza cósmica* expone algunas de los conceptos que fundamentan la ideología del destino de la cultura mestiza:

La ventaja de nuestra tradición es que posee mayor facilidad de simpatía con los extraños. Esto implica que nuestra civilización, con todos sus defectos, puede ser la elegida para asimilar y convertir a un nuevo tipo a todos los hombres. En ella se prepara de esta suerte la trama, el múltiple y rico plasma de la Humanidad futura. Comienza a advertirse este mandato de la Historia en esa abundancia de amor que permitió a los españoles crear una raza nueva con el indio y con el negro; prodigando la estirpe blanca a través del soldado que engendraba familia indígena y la cultura de Occidente por medio de la doctrina y el ejemplo de los misioneros que pusieron al indio en condiciones de generar en la nueva etapa, la etapa del mundo Uno (Vasconcelos, 1948:27)⁴⁷.

Las motivaciones ideológicas de movimientos artísticos tan importantes como el Muralismo Mexicano o el auge del nacionalismo en diferentes disciplinas artísticas

situaciones de esclavitud, pues las personas trabajadoras estaban insertadas en modelos de consumo asociados a las “Tiendas de raya”, en las cuales adquirirían deudas impagables que eran heredadas a la progenie.

⁴⁷ A pesar de que en la propuesta discursiva de Vasconcelos se nombran y distinguen las culturas europeas, indígenas y negras, es importante aclarar que el autor favorece la occidentalización y el mestizaje como una forma de progreso “racial”. De ello se puede inferir una resonancia con algunas ideologías evolucionistas y supremacistas preeminentes a principios del siglo XX.

descansaron en la necesidad de construir un arte revolucionario para “enseñar” la “Revolución” al “Pueblo”. Como menciona Mauricio Tenorio Trillo: “La Nación y la Revolución fueron entonces una y la misma cosa, y a todos los mexicanos se les exigió reconocerse en ella” (Citado en Hernández del Villar, 2012:21-22). Las iniciativas educativas caminaron por el mismo lado y en 1910 se sientan las bases para la unificación de las Facultades de la desaparecida Universidad Pontificia de México para conformar una sola universidad. En el año 1929 la Universidad alcanza su autonomía y desde entonces es conocida como la Universidad Nacional Autónoma de México.

De igual manera, durante esta época se promovió que los avances tecnológicos estuvieran al servicio del “pueblo”. Un ejemplo de ello se observa en la inauguración de una radio nacional pública con el nombre de Cultura y Educación, bajo el auspicio de la Secretaría de Educación Pública⁴⁸. Esta emisora se convertiría posteriormente en Radio Educación, una emisora cuyo principal objetivo era promover una labor de aculturación y alfabetización por medio de este medio tecnológico. Esto se puede observar en el discurso de inauguración de la radiodifusora:

[...] Maestros, obreros y estudiantes: la Secretaría de Educación Pública termina su labor durante el periodo presidencial del señor general don Álvaro Obregón inaugurando esta nueva fuente de difusión del pensamiento, que llevará como un reguero luminoso a todos los rincones del país la voz del maestro, la palabra elocuente de nuestros más distinguidos intelectuales y las armonías que irán a sorprender en el aula, en la cátedra o en el taller[...](Chávez, 2012:142)

De esta manera, los diferentes movimientos culturales y artísticos de carácter nacionalista recurrieron a la fuente creativa del arte popular y tradicional para encontrar las herramientas que legitimaran la autenticidad del empeño revolucionario. Un ejemplo de ello fueron las Misiones Culturales, cuyo objetivo era desplegar un plan de formación para el campesinado y la población indígena rural bajo el pretexto de incorporar a estos colectivos al proyecto de “nación civilizada” que se comenzaba a emprender (Gamboa, 2007). Dentro de los ámbitos formativos se incluía el área de canciones populares y orfeones.

⁴⁸Ver: Radio Educación URL <https://radioeducacion.edu.mx/acerca-de-radio-educacion>

En el caso específico de Veracruz, los músicos Vicente Ruiz Maya, de origen español y José Acosta, de origen mexicano, fueron financiados por la Secretaría de Educación en 1925 para realizar labores de recopilación y transcripción (Figueroa, 2007: 85). En el ámbito de la danza, también se buscó la institucionalización mediante la creación de la Escuela Nacional de Danza en 1932. Curiosamente el primer director designado fue Carlos Mérida, pintor de vocación (Hernández del Villar, 2002:60) de origen guatemalteco que comenzó su trayectoria artística en México en 1919 a la edad de 28 años⁴⁹. Así pues, es en esta época de construcción y transformación es cuando comienzan a surgir los mitos mexicanos, los cuales se convertirán posteriormente en estereotipos regionales.

Un punto de inflexión fundamental en la historia del impulso e instrumentación del son jarocho fue el uso que de él se hizo durante el sexenio presidencial de Miguel Alemán, miembro civil del Partido de la Revolución Mexicana, más adelante conocido como Partido de la Revolución Institucional (PRI) (Kohl, 2004:42-48). Alemán, quien nació en Veracruz, fue mandatario entre los años de 1946 y 1952 y su incursión en la política nacional se considera un cambio de orientación que incorporó un proyecto de nación “tecnócrata” (Kohl, 2004:v). Así pues, diversos investigadores del FJ concuerdan en designar un periodo de “homogeneización” del género, el cual se atribuye a una oleada posterior de industrialización emergente del país (Gottfried, 2005:108 y Figueroa, 2007:86).

⁴⁹ El hecho de que el primer director de la Escuela de Danza (posteriormente Academia de la Danza Mexicana), fuese Mérida, pintor de profesión es un factor para tomar en cuenta para interpretar el proceso de conformación de los repertorios del ballet folklórico en México. De esta manera desde su gestación se observa una atención especial a la estética en la indumentaria, así como a la composición coreográfica en el espacio escénico. Un ejemplo de ello se puede observar en el caso del Ballet Simbólico 30/30.



“Mi abuela jarocho en traje de novia” de Alberto Fuster ⁵⁰

Los motores económicos urbanos generaron cambios en las estructuras sociales y provocaron flujos migratorios de las regiones rurales hacia las ciudades (Cardona, 2006). Así pues, una gran parte de los músicos campesinos tradicionales abandonaron sus poblaciones en búsqueda de oportunidades, portando con ellos sus instrumentos y su tradición. Otro factor importante fue la popularización de los medios de comunicación masivos, principalmente el cine y la radio. Los músicos más afortunados tuvieron oportunidad de acceder a oportunidades laborales dentro

⁵⁰ Alberto Fuster, *Mi abuela jarocho en traje de novia*, fecha no registrada, Óleo sobre tela. 120.5 x 175 cm. Colección INBAL en comodato del IVEC y exhibición en la Casa de la Cultura “Agustín Lara”, Tlacotalpan, Ver. Esta obra del pintor originario de Tlacotalpan Veracruz, Alberto Fuster (1972-1922), se considera representativa de la corriente del simbolismo mexicano. Es posible destacar dos aspectos, en primera instancia todas las mujeres que se muestran en la pintura tienen una amplia variedad en la tonalidad de la piel, desde el más blanco de la “abuela” del pintor hasta la tez más morena de la mujer que se encuentra de pie frente a ella. Esta variedad de pigmentos puede reflejar las distintas etnicidades que conviven, entonces y ahora, en la región del Sotavento veracruzano. En segundo lugar, se destaca el estilo criollo de la vestimenta. De acuerdo con Ana Sofía Lagunes (2006:240), la obra pudo haber sido realizada en 1917 y la indumentaria que representa tiene reminiscencias del vestido tradicional de *Fallera* de Valencia, principalmente por el uso de delantales y blondas o encajes. Sin embargo, en la pintura se intuye una tela más ligera para adaptarse al clima tropical que impera en la ribera del río Papaloapan.

de la industria cinematográfica de la llamada Época de Oro del Cine Mexicano y en los espacios de radiodifusión que proliferaban en la capital.

De este periodo datan los músicos representativos del denominado son “blanco” o “porteño”⁵¹: Andrés Huesca, Lorenzo Barcelata⁵², Lino Chávez, Toña la Negra, Nicolás Sosa, quien fue invitado a la Ciudad de México por Gerónimo Baqueiro Foster (Figuroa, 2007:87). En esta época también surgen las agrupaciones Conjunto Tlalixcoyan, Los Nacionales, Conjunto Tierra Blanca, Conjunto Medellín, quienes afianzan una estética específica y un estilo de ejecución basado en el virtuosismo (Cardona, 2006:216). Algunos ejemplos de las incursiones de los músicos y bailarines veracruzanos en el ámbito audiovisual mexicano de la primera mitad del siglo XX se pueden observar en: “Allá en el rancho grande”(1936), “Bajo el cielo de México” (1937), “Historia de un gran amor”⁵³ (1942), “Los tres huastecos”⁵⁴ (1948), “Pueblerina” (1948), “Bamba” (1948), “Flor de Caña”⁵⁵ (1948), “Qué bravas son las costeñas” (1955) (Huidobro, 1995: 122 y Figuroa, 2007:125-126), entre otras que serán explicadas con detalle más adelante.

Cabe destacar que también existió un porcentaje importante de músicos, los cuales no alcanzaron a entrar en el circuito comercial. Su medio de sobrevivencia se configuró como músicos ocasionales en restaurantes de comida típica. Este medio de subsistencia, aún ahora, se conoce coloquialmente como “taloneo”, tocar al

⁵¹ Estos músicos son identificados dentro de la corriente del son tradicional como son de “marisquería”, de “ostionería” o de manera categórica, del son “comercial”. Sin embargo, en este trabajo nos abstenemos de utilizar estos términos por considerar que denotan un atributo peyorativo de clase.

⁵² Se puede ver un ejemplo de Barcelata como músico, intérprete y actor en la película “Allá en el rancho grande” (1936) en la cual le contesta las coplas a Tito Guizar. Ver URL: <https://www.youtube.com/watch?v=P45axQY-osE> (Fecha de acceso 26/05/2021)

⁵³ De esta película se pueden ver fragmentos con sones como *el Siquisirí*, URL: <https://www.youtube.com/watch?v=OgmPh0vsuaQ> y el Balajú, URL: https://www.youtube.com/watch?v=c5q8_ypu7go (fecha de acceso 26/05/2016)

⁵⁴ De esta película se puede ver un fragmento en el que *Andrés Huesca y sus costeños* cantan coplas sobre la melodía del son del *Lilongo*. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=ZsnyySmSxiEv> (fecha de acceso 26/05/2021). Cabe mencionar que en este breve fragmento se puede ver un ejemplo del movimiento dancístico de atar un paño en un nudo con los pies mientras se zapatea.

⁵⁵ En este fragmento se puede observar una versión del son del *Siquisirí* que alterna con intervenciones de música “tropical” URL <https://www.youtube.com/watch?v=WjtQC0EY2qY> (fecha de acceso 09/04/2022)

“talón” o poner la “charola⁵⁶”, pues los músicos tradicionales amenizaban la hora de la comida de diferentes restaurantes, cantando un son a su llegada y después desplazándose mesa por mesa para ofrecer su música a los comensales. Generalmente el acuerdo consistía en un precio fijo por pieza, la cual se pagaba al instante. Es posible que, como sucede en la actualidad, también existieran acuerdos entre hosteleros y músicos atribuyendo un sueldo mínimo fijo por un tiempo de interpretación determinado.

De esta manera los canales de distribución musical del cine y la radio, así como el formato de “taloneo”, provocaron cambios sustanciales en esta manifestación cultural. Se puede afirmar que la música se adaptó a formatos breves, con una duración aproximada de tres minutos. El tempo también se aceleró para adecuar las piezas musicales a un formato auditivo intenso con “gancho” súbito para el público. Finalmente, la música de son jarocho abandonó el contexto festivo comunitario del fandango fundamentalmente porque este marco pertenecía al ámbito rural, o como lo llama García de León, a la retaguardia del litoral veracruzano (2008: 21).

Un ejemplo concreto de estas modificaciones se puede observar en el siguiente testimonio:

Si un cliente te pide un son, de seguro te pedirá otro. Tienes que tocar los sones rápido y hacer muchos pasos espectaculares para que el cliente no se aburra. Si tocáramos el son despacito como en el rancho, primero, serían muy largos; segundo serían muy aburridos. En una hora puedes tocar hasta diez o quince sones si los tocas rápido. Si los tocas despacito sólo alcanzas a tocar unos cinco o seis. Cada son se cobra por separado. ¡Imagínate como estaríamos!” (Huidobro, 1995:54)

En esta entrevista realizada por Alejandro Huidobro Goya (1995), el bailarín de son jarocho explica claramente que los cambios en la duración y tempo de los sones obedecen a un requerimiento pragmático y económico. De esta manera si se tocan más sones para uno o varios clientes se cobra más. Además, las piezas necesitan ser llamativas y virtuosas para mantener el interés de la audiencia.

⁵⁶ “Charola” es un término coloquial que se refiere a un pequeño plato, bandeja o recipiente que se utiliza para poner golosinas o galletas y que en el caso de los músicos servía para recibir los donativos y/o retribuciones por las canciones interpretadas.

Estos requerimientos también fueron trasladados a los ámbitos radiofónico y audiovisual. Aquí se observó principalmente un proceso de adaptación de la estética e instrumentación tradicional para generar funcionalidad para el encuadre cinematográfico. Un ejemplo de ello se observa en el largometraje mexicano “Tierra brava” (1938) del director René Cardona, con guion de Lorenzo Barcelata. En esta pieza audiovisual se observa a Andrés Huesca y los Hermanos Huesca interpretando una versión del son llamado “Siquirisí”⁵⁷ en el contexto de un fandango en Tuxtepec. Durante la escena del fandango se puede apreciar tanto la instrumentación jarocho como el baile de zapateado mixto. Destaca también el hecho de que se observa un “maestro de ceremonias” que hace bromas a la concurrencia y en agradecimiento la gente le lanza monedas, como se había observado en los testimonios del fandango durante el siglo XIX. La investigadora Ana Zarina Palafox señala esta escena de “Tierra Brava” como el inicio de la estilización del son jarocho con fines de comercialización (2017)⁵⁸.

En una película posterior, “Los tres huastecos” (1948) de Ismael Rodríguez, se observa también a Andrés Huesca interpretando un arpa de grandes dimensiones semejante al arpa michoacana,⁵⁹ diferente del arpa típica de la región de Tlacotalpan Veracruz, la cual tenía un tamaño mediano y se interpretaba desde un taburete. La explicación para esta adaptación se justifica debido al propósito visual estético pues el arpa que se interpreta con taburete no “lucía” tanto como la que se interpreta de pie (Huidobro, 1995:53).

En este ejemplo cinematográfico también se puede destacar la “licencia poética” que frecuentemente se tomaron los cineastas de la Época de oro del cine mexicano. Esto se observa en el hecho de que esta película supuestamente está localizada en la región huasteca, la cual se corresponde con la zona norte del estado de

⁵⁷Ver minuto 19:15-22:21, URL <https://www.youtube.com/watch?v=gGbSMBi00nk> (fecha de acceso 01/06/2021)

⁵⁸ Testimonio recogido durante la conferencia magistral “Un jarocho de madre chilanga y padre francés. El movimiento jaranero no nació en el Sotavento”, efectuada el 5 de octubre de 2017, dentro del XIII Foro Internacional de Música Tradicional. Migración, braceros y mojados; fusiones y nuevas creaciones. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=dd4wXxWBDSQ> fecha de acceso (19/07/2022)

⁵⁹Ver: <https://www.youtube.com/watch?v=fxMu1hfi3VI>
<https://www.youtube.com/watch?v=fxMu1hfi3VI>(fecha de acceso 21/05/2021)

Veracruz y comprende también algunas partes de los estados de San Luis Potosí, Hidalgo, Tamaulipas, Puebla, Querétaro e inclusive una pequeña parte del estado de Guanajuato. A pesar de ello las imágenes que se observan en la película alternan instrumentación de la región jarocho, es decir de la región sur, con instrumentación de la región huasteca, es decir del norte (Huidobro, 1995: 53 y Kohl, 2004:196).

De igual manera la indumentaria alterna entre escenas con vestuario huasteco y escenas con vestimenta típica jarocho. El vestuario jarocho se caracteriza típicamente porque los bailadores y músicos visten una guayabera de color claro, un paliacate al cuello y un sombrero de palma, mientras que las bailadoras portan un vestido completo con fadillas amplias de tela ligera con olanes, mantilla, rebozo y un pequeño delantal de color oscuro. De manera general se observa que la vestimenta huasteca recupera diseños y bordados indígenas que son insertados en indumentarias de estilo peninsular. Mientras tanto el vestuario jarocho tiene una conformación más criolla. (Ver imagen de la p. 77)

Cabe mencionar que tanto “Tierra Brava” como “Los tres huastecos” fueron rodadas en blanco y negro y por lo tanto no es posible precisar los colores exactos de los vestuarios. Sin embargo, existe otro ejemplo de un filme a color que también muestra un ejemplo del proceso de homogenización de la indumentaria típica de la región jarocho. En este caso nos referimos a la película norteamericana “Los tres caballeros” (1945), producida por *Walt Disney's Pictures* enfocada para un público infantil (Kohl, 2004: 34, 70 y 88).

En esta película se muestra brevemente la escena de un “fandango” en Veracruz⁶⁰, con músicos, tarima y bailadoras. En este caso, los músicos también llevan el vestuario blanco con guayabera, paliacate rojo y sombrero de palma, mientras que las bailadoras llevan un vestuario jarocho semejante al que se observa en la película de Ismael Rodríguez, con la diferencia fundamental de que en “Los tres caballeros” se presenta una indumentaria femenina en colores pasteles, muy diferente al blanco riguroso que se convertirá en un precepto del vestuario folklórico veracruzano (Cardona, 2017: 25).

⁶⁰ Ver <https://www.youtube.com/watch?v=Qvbyrd7QekQ> (fecha de acceso 01/06/2021)

Si bien es cierto que el son jarocho recibe una visibilidad importante durante esta época, también es verdad que dicho reconocimiento ocupa un lugar periférico frente a la cultura musical del son de mariachi y la canción ranchera. Esta cultura musical originaria de la región del Bajío⁶¹ que en la primera mitad del siglo XX aún pertenecía al ámbito tradicional, se convirtió en un nicho hegemónico comercial del estereotipo de *lo mexicano* a partir de 1940. Así pues, en las décadas siguientes el género musical de la ranchera se exportó como producto cultural a gran parte de Latinoamérica y a otras partes del mundo.

Es pertinente recordar que, en su contexto original, tanto el son jarocho, como el mariachi y el fandango de los siglos XVIII y XIX generaban espacios de socialización que transgredían los órdenes sociales establecidos. De igual manera la música ranchera, jarocho o huasteca a inicios del siglo XX eran músicas de socialización que proveían herramientas a las personas para convivir y resistir situaciones de marginación. Con el advenimiento de instrumentos para la reproducción masiva y difusión musical como era el caso del fonógrafo, el gramófono y, posteriormente la radio y la televisión (Paraíso 2010: 160), el sentido de la socialización y la convivencia presencial fue descartado. La capitalización mercantilista de las culturas musicales mexicanas tradicionales fue posible gracias al vacío que dejó la industria norteamericana durante los conflictos bélicos mundiales de la primera mitad del siglo XX.

El resultado de los procesos de reificación durante esta época legó una representación de *lo mexicano* en obras pictóricas, musicales y cinematográficas que compartían determinados rasgos idiosincráticos. En ellas se representaba frecuentemente una estetización romántica de la ruralidad. De esta manera los productos culturales perpetuaban ciertos estereotipos de género y fallaban en mostrar las profundas complejidades que permeaban las clases sociales en México, así como las composiciones étnicas locales. De esta manera se configuró un

⁶¹ La cultura musical del son de mariachi se ubica en la región occidental (Bajío) la cual es opuesta a la del son jarocho que es el litoral del lado este del país. Un momento decisivo en su difusión se reconoce en el estreno de la obra "Sones de Mariachi", con arreglos de Blas Galindo, en el Museo de Arte Moderno de Nueva York en 1940 dentro del marco de una serie de conciertos que acompañaban la exposición retrospectiva "Veinte siglos de arte mexicano". Este programa generado a petición de Carlos Chávez fue emitido por radio desde la *National Broadcasting Corporation* en Estados Unidos y en onda corta para Latinoamérica y Europa. Ver Jáuregui, 2010.

macroconstructo identitario que encumbró el mestizaje como único elemento común a toda la población que habitaba el entonces territorio mexicano.



Bailarines interpretan son jarocho (1958) Fotografía de Nacho López. D.R. Instituto Nacional de Antropología e Historia

Conviene recordar que el constructo ideológico de lo mestizo se definía categóricamente como la mezcla de una parte española y otra de originaria. Lo español estaba asumido *de facto* por la materialización de la Conquista y lo indígena se percibía como una homogeneidad premoderna que se necesitaba asimilar a la cultura contemporánea en lengua castellana para cumplir con las expectativas “civilizatorias” (Bonfil, 1990:104). Esta dicotomía de representación permitió otorgar la base para un esquema social progresista que permitió la gobernanza y la cohesión identitaria. Cabe destacar que dicho progresismo no se planteó de una manera demasiado audaz pues buscaba evitar desestabilizar el frágil régimen político en el poder.

Cabe mencionar mientras estaba el auge de la industria de las identidades culturales folklóricas en el México de inicios del siglo XX, diversos investigadores, musicólogos y entusiastas sistematizaron investigaciones académicas basadas en el trabajo de campo, en la búsqueda y el registro de intérpretes originarios para conocer de primera mano las formas musicales tradicionales. Dichos esfuerzos sentaron las bases para el surgimiento de una iniciativa de rescate llamada “movimiento jaranero”, el cual será abordado a continuación.

1.3 Lo “jarocho” como identidad performativa y el auge del “Movimiento Jaranero”

Dentro del binomio del FJ, lo jarocho se puede entender como un gentilicio informal que designa a las personas del estado de Veracruz, en México. Etimológicamente jarocho se identifica con la jara, el cual es un tipo de arbusto cuyas ramas de color pardo rojizo se utilizaban para arrear ganado. Esta planta, también llamada cistus, abunda en la zona mediterránea y especialmente se puede encontrar en la zona sur de la península ibérica. Por extensión se entiende que el “jaro” es quien ejerce el oficio de ganadería o vaquería y que lleva la “jara” para arrear a los animales en el campo. Así pues, el término “jaro” o su derivación coloquial “jarocho” es resultado de un proceso de asimilación metonímica del oficio por la herramienta. Algunos investigadores como Alfredo Delgado y Antonio García de León entreven una correlación entre las cualidades hípcas de los jarochos y el porcentaje de personas africanas esclavizadas llegadas a la Nueva España en la primera etapa colonial para ejercer oficios de capataces y jinetes en haciendas ganaderas (Delgado 2004:67 y García de León, 2006:20).

En el flujo actual de los intercambios socioculturales, la “jarochidad” excede los límites geográficos acotados por la región del Sotavento. De hecho, es posible afirmar que actualmente lo jarocho, más que una categoría ontológica excluyente, se define como un proceso colectivo de performatividad que puede o no ser auto adscrito.⁶² Sin embargo, cabe destacarse que históricamente el proceso de

⁶² Diversos investigadores como Ávila Landa (2012:95), Delgado Calderón (2004:61) y Figueroa Hernández (2014:118) hablan sobre las fusiones sociales expresadas en microtribus urbanas como los *neojarochos*, *jarochicanos*, *antroposones*, *jarochilangos* y *jipirochos*, así como su importancia en el "Movimiento Jaranero". Estos apelativos constituyen categorías informales que buscan evidenciar la manera en que diversos grupos sociales encuentran vías de acceso y vinculación con la tradición. *Neojarocho* designa a los jóvenes que se autodefinen como “jaraneros”, independientemente de su lugar de nacimiento y que han conocido la cultura del son jarocho como una novedad. *Jarochicano* se refiere a las personas de ascendencia latinoamericana o chicana que viven en EUA y que han encontrado en el son jarocho una forma de autoafirmación identitaria. *Antroposones* engloba a todos los estudiantes, investigadores, tesistas de cualquier disciplina social o artística que se aproximan a la tradición cultural por interés académico o por gusto personal. *Jarochilango* indica el habitante de la Ciudad de México que toca son jarocho y asiste a los encuentros y/o fandangos. *Jipirocho*, designa una fusión extravagante entre jipi (“hippie”) y jarocho. A este catálogo identitario en construcción sin duda debería añadirse la denominación de *eurofandanguero/a* y *jarofeministas* dada la creciente presencia de esta última reivindicación en el panorama del son jarocho.

identificación de la identidad “jarocho” ha tenido ciertos usos e instrumentalizaciones con fines políticos, económicos o culturales sectarios.

Ricardo Pérez Montfort, quien ha investigado exhaustivamente la construcción del estereotipo de lo jarocho entre los siglos XIX y XX, lo define como una persona alegre, desparpajada, bullanguera y con una cierta proclividad a la fiesta (1997: 146). Esta tipificación polivalente se encuentra acotada dentro del marco histórico, social y cultural del Caribe. Desde este posicionamiento histórico-geográfico, el investigador rescata las tres vertientes fundacionales: las raíces negras, indias e hispanas (1997:131-133). Esta percepción del “crisol de identidades” refiere al constructo del mestizaje, pieza fundamental del proyecto de modernidad de México en el siglo XX. Debido a la preeminencia del concepto de mestizaje como mezcla en la configuración de “lo jarocho” nos permitimos desarrollar una aproximación a este concepto.

La relación entre mestizaje y mexicanidad ha sido motivo de reflexión filosófica de autores contemporáneos como Samuel Ramos y Octavio Paz. Estos teóricos y pensadores son herederos de la tradición postrevolucionaria que obedece a la necesidad de identificar la especificidad del carácter del mexicano-mestizo como un sistema totalizante y justificador. La aproximación metodológica de ambos autores se basa en aislar y comprender ciertos arquetipos y /o mecanismos de psicología colectiva. En el caso de Samuel Ramos, el énfasis entre el deslizamiento de lo ficcional frente a lo real. En su libro *El perfil del hombre y la cultura en México* el autor destaca los mecanismos de imitación y de autodenigración como artificios de rebeldía que surgen a raíz de la disparidad entre los valores europeos a los cuales se aspira y la realidad originaria que se niega a acatarlos (1951:20-21).

En el caso de Octavio Paz la contradicción que arroja al hombre mexicano a la irreconciliable soledad es identificarse a sí mismo como “Hijo de la Chingada”, siendo la “chingada” un término sustitutorio para la Malinche. Es pertinente recordar que este personaje, también llamada Malinalli, Malintzin o Doña Marina, fue una figura histórica real de quien se especula que nació en una región cercana a Coatzacoalcos, Veracruz entre 1498 y 1505. (Enciclopedia de México, 1978). Es recordada históricamente pues tuvo la capacidad de hablar náhuatl, maya y eventualmente castellano, razón por la cual, en conjugación con Jerónimo de Aguilar, se desempeñó como la intérprete principal de Hernán Cortés durante la

Conquista de Tenochtitlán. Para Paz, la Malinche representa la madre violada, la hendidura⁶³ en la carne abierta de las indias y el desdén de lo propio a favor de lo extranjero (2003: 225). Por lo tanto, los hijos de la chingada, es decir los mexicanos, son los bastardos ilegítimos y, por ende, cargan con un grave conflicto por resolver⁶⁴. En resumidas cuentas, la Malinche, la madre repudiada, es la traición encarnada. La paradoja de la Malinche en el constructo del mestizaje radica en que se le considera (junto con la Virgen de Guadalupe) la madre de la cultura mexicana⁶⁵. Su relevancia es transversal en el constructo simbólico local de “lo jarocho” (Delgado Calderón, 2004:151) y en “la mexicanidad” global.

⁶³ La noción de violación que plantea Paz puede ser contrapuesta con la aproximación de Jean-Luc Nancy sobre el desgarramiento entendido como umbral de la singularidad que es y existe en la medida en que expone el “adentro” al “afuera” sin nociones de causalidad o consecuencia: *Ni l'être, ni la communauté ne sont déchirés, mais l'être de la communauté est l'exposition des singularités* (Nancy 1999:76). Trad.: Ni el ser, ni la comunidad, están desgarrados, sino que el ser de la comunidad es la exposición de las singularidades.

⁶⁴ Dentro del imaginario mítico es frecuente observar el arquetipo de la mujer que hace perder naciones. La historia de la Malinche es semejante a la Pocahontas y en esta línea existen otras como la de Florinda la Cava o Helena de Troya. Las investigadoras Avtar Brah y Gayatri Chakravorty Spivak coinciden en señalar la sexualidad de las mujeres como uno de los ejes cruciales en la construcción de imaginarios nacionalistas, en tanto que “corporizan” la honra de los hombres y deben de ser protegidas de enemigos externos; Spivak lo nombra como la “reproducción heteronormativa”. Ver Brah, 2005:173 y Charkavorty Spivak 2012:278-281)

⁶⁵ En el caso específico de Paz y la Malinche es pertinente matizar que su aproximación narrativa parte de una exotización folklorizante con algunos dejes de misoginia. La escritora y profesora Margo Glantz realiza una lectura con perspectiva de género para abordar de manera crítica la conceptualización de Paz sobre la Malinche (2022). Por un lado, Paz establece una relación metafórica entre la rajada-vulva con una cicatriz imposible de sanar. Dicha fatalidad anatómica le otorga una condición inferior que la coloca en una posición excéntrica u obscena al margen del pensamiento hegemónico occidental. En la misma línea Paz realiza una construcción que reitera en el estereotipo de la mujer (podríamos añadir aquí mexicana) como un ser enigmático y exótico. Glantz pone el énfasis en la manera en que Paz formula su pregunta: “Cifra viviente de la extrañeza del universo y de su radical heterogeneidad, la mujer ¿esconde la muerte o la vida? ¿piensa acaso?, ¿siente de veras?, ¿es igual a nosotros?”. En esta última pregunta Paz, revela la demarcación de su pensamiento, en el cual ese “nosotros” designa a aquellos que comparten una fisonomía con él, es decir sus lectores hombres. Frente a esta formulación las mujeres mexicanas son arrojadas por fuera de la racionalidad y condenadas al silencio: “[la Chingada] no quiere decir nada. Es la nada”. Si bien es cierto que esta aseveración podría ser verdadera en el caso de la Malinche, pues de ella no se sabe mucho después de la caída de Tenochtitlán, el silencio físico, histórico o corporal contiene en sí mismo la posibilidad y potencia de un discurso ensordecedor. Baste para ello referirse al ensayo *Can the Subaltern Speak* de Gayatri Chakravorty Spivak (2009a y 2009b).

El problema epistémico que se observa en el macro constructo mestizaje es que parte de una concepción binaria que erige como eje articulador el elemento europeo y marginaliza las otras aportaciones de las culturas originarias y/o minorizadas a la otredad. Es pertinente recordar que la noción de mestizaje, la cual podría ser equiparable en otras latitudes al de hibridismo o al de criollización⁶⁶, es un préstamo conceptual del campo de la biología. De ello se desprende que algunos investigadores, como Cornejo Polar, advierten que términos hibridismo o mestizaje, han vivido un proceso de excesiva ideologización que puede acabar en una esterilidad conceptual (1997:341). Si aún ahora consideramos que el mestizaje es relevante para la articulación de la identidad del FJ resulta imprescindible arrojar luz a su carácter performativo. En este sentido el investigador y músico José Antonio Robles Cahero se aproxima a esta conceptualización como “versatilidad mestiza o simulación social” (Robles Cahero 2008) y prosigue de la siguiente manera:

Recordando al teatro barroco hispánico y novohispano, quizá se podría imaginar la formación identitaria como una especie de “dramaturgia social”: los individuos y grupos (actores) eligen o crean (aprenden o improvisan) [lo] que desean representar (actuar) dentro de la trama social (escenario). De esta manera la simulación mestiza ya no se percibe como un defecto social o una inconsistencia moral, sino como una forma de sobrevivencia o representación que permite a los actores (individuos y grupos) interactuar más eficazmente dentro de una compleja obra escénica o trama narrativa (sociedad multicultural) (Robles Cahero, 2008).

De esta manera, más que hablar de un origen mítico o un macrorrelato justificador de la nación mexicana, es posible desentrañar los procesos sociales y culturales que permite que surjan identidades mutantes que se adaptan para sobrevivir, aún en tiempos actuales. Así pues, en los fandangos actualmente se pueden observar amalgamas identitarias que producen códigos adecuados a los contextos cambiantes y también se encuentran justificaciones que avalan la pervivencia y el

⁶⁶ Esta afirmación presenta matices específicos según cada región. El propio Pérez Montfort y García de León establecen los cuerpos tipificados de lo “llanero”, lo “guajiro” y “lo jarocho” como parte del entramado identitario de “lo caribeño”, el cual se interrelaciona con la propuesta conceptual de la antillanidad, la negritud y la criollización. En este trabajo de investigación nos permitimos enfocarnos únicamente en los conceptos de mestizaje y jaroquidad pues son estos términos los que han sido desarrollados ampliamente en los marcos del pensamiento mexicano.

reconocimiento de ciertas tradiciones. Como menciona García Canclini, en su libro *Culturas Híbridas* (1990):

Pese a los intentos de dar a la cultura de élite un perfil moderno, recluyendo lo indígena y lo colonial en sectores populares, un mestizaje interclasista ha generado formaciones híbridas en todos los estratos sociales [...] Ser culto, e incluso ser culto moderno, implica no tanto vincularse con un repertorio de objetos y mensajes exclusivamente modernos, sino saber incorporar el arte y la literatura de vanguardia, así como los avances tecnológicos, a matrices tradicionales de privilegio social y distinción simbólica. (71-72)

Las dinámicas relacionales entre los participantes de un evento fandanguero están permeadas de múltiples capas de complejidad y, si bien es cierto que el fandango es una tradición que tiende a la apertura, también es verdad que existen ciertos nichos de reconocimiento reservados para aquellas personas que ostentan un “rango” dentro de la tradición. La distinción se puede establecer por la calidad de trayectoria dentro del género y por la proximidad directa a las fuentes primarias del origen de la tradición. Con todo ello, los procesos de transformación y adaptación del fandango durante el siglo XX, le han permitido catapultarse hacia el nuevo milenio sostenido por una red comunitaria y transgeneracional de trascendencia global. Un ejemplo de ello se observa en el caso del movimiento jaranero en México⁶⁷.

Cabe mencionar que el nombre de *movimiento jaranero* resultó de la labor de investigación de Juan Meléndez de la Cruz, promotor y director del grupo *Tacoteno*, quien acuñó el término para referirse a todas aquellas acciones sincrónicas que comenzaron a surgir durante la década de los 80's y cuyo objetivo consistía en revitalizar las manifestaciones tradicionales del son jarocho y el fandango tradicional (Ávila: 46). Dicho término ha sido cuestionado frecuentemente, proponiendo nombres alternativos como “movimiento sonero” (Gutiérrez en Meléndez, 2016: 12) o “movimiento de jaranas” (Godínez, 2019:56). Sin embargo, un gran porcentaje del corpus académico de los estudios del son y del FJ utiliza el término movimiento jaranero, por ser la jarana el instrumento específico de este

⁶⁷ La conceptualización de la tradición como proceso social fue recogida específicamente para el presente trabajo durante una entrevista a Rafael Figueroa Hernández en Xalapa Veracruz, en julio de 2018.

género musical (Meléndez 2016:12) y porque fue un término de autodenominación (Sevilla, 2020: 42). Uno de los trabajos más destacables de Juan Meléndez es la recopilación y edición de un cancionero que recoge una multiplicidad de versos para el son jarocho, así como una morfología para su clasificación, que distingue los *sones* por su manera de cantar, de bailar, al igual que una diferenciación a los *sones* rescatados y los *sones* de autor o de nueva creación (Meléndez, 2017:19).

La trascendencia de este movimiento es resumida por Jessica Gottfried (2005: 115-116) de la siguiente manera:

- Los intercambios presenciales de cara a cara entre músicos rurales y urbanos.
- La revalorización del conocimiento de los ancianos por parte de las nuevas generaciones.
- La configuración del fandango como un acontecimiento que genera cohesión social.

A esta lista es pertinente añadir la concepción binaria que enfrenta la tradición en contra de la folklorización (Cardona, 2016). Algunos investigadores, como Figueroa (2017) afirman que en el proceso de recuperación y revitalización constante de la música tradicional y del FJ que continua hasta la actualidad, se han implementado de manera frecuente estrategias, que Hobsbawm designa como “tradiciones inventadas”:

‘Invented tradition’ is taken to mean a set of practices, normally governed by overtly or tacitly accepted rules and of a ritual or symbolic nature, which seek to inculcate certain values and norms of behavior by repetition, which automatically implies continuity with the past. In fact, where possible, they normally attempt to establish continuity with a suitable historic past.⁶⁸ (Hobsbawm 1992:1)

⁶⁸ Trad. La tradición inventada se entiende como un conjunto de prácticas, normalmente regidas por reglas aceptadas de manera abierta o tácita y de una naturaleza ritual o simbólica, que busca inculcar ciertos valores y normas de conducta a través de la repetición, lo que automáticamente implica continuidad con el pasado. De hecho, cuando es posible, normalmente se intenta establecer una continuidad con un pasado histórico adecuado.

De esta manera los “cánones” o “códigos” tradicionales de la música jarocho y del fandango se han ido resignificando diacrónicamente, ajustando las reglas tácitas de su ejecución según el grupo social que lo promueve y el contexto cultural en el que se lleva a cabo. En este sentido es pertinente reconocer el carácter eminentemente urbano en el cual se ha gestado el *movimiento jaranero*, el cual encontró un fuerte soporte de difusión en algunos ámbitos de la clase media ilustrada de núcleos metropolitanos como el Puerto de Veracruz, Xalapa y la Ciudad de México (Rinaudo 2012:12 y Palafox, 2017). Así pues, la tradición y los códigos del fandango se encuentran en diálogo, negociación y, a veces, en fusión constante con otras tribus e identidades urbanas de la actualidad (Cardona 2006: 398).



Portada del Disco Sones de Veracruz 6 del INAH (1969)

Como se puede observar durante el siglo XX, el FJ en México permaneció ligado a la reestructuración de una nueva identidad nacional performativa, algunas veces expresada en formas diluidas y otras veces de maneras abiertamente militantes. En esta línea la importancia de investigadores foráneos como Raúl Hellmer, Thomas Stanford, Daniel Sheehy y Timothy Harding, así como el trabajo de Arturo Warman y de los veracruzanos Humberto Aguirre Tinoco y Antonio García de León es indiscutible (Figuroa 2007:92 y Palafox 2017). De las iniciativas del trabajo de campo de dichos etnomusicólogos surge la investigación contemporánea del folklor

mexicano entre los años 40's, 50's y 60's. El trabajo de recopilación y registro de formas musicales tradicionales en regiones remotas de Veracruz en este periodo requería cosas que no estaba a disposición de todas las personas. En el ámbito de la música folklórica, Beno Lieberman y Rubén López fundaron la Asociación Mexicana de Folklore en 1961, en sintonía con el movimiento de reivindicación de la Nueva Canción Latinoamericana. Lieberman también fundó un centro social, llamado Peña "El Pesebre", en la cual se promovían diversas actividades relacionadas con música folklórica, entre ellas la presentación de música jarocho. Para 1970 se había fundado el grupo de "Los Folkloristas" con integrantes como Salvador "El Negro" Ojeda, René Villanueva, Rubén Ortiz⁶⁹, entre otros (Huidobro 1995:59).

En este sentido es pertinente la observación de Ana Zarina Palafox quien menciona que en la década de los 60's Latinoamérica estaba de moda⁷⁰. Esto se puede relacionar fundamentalmente con el triunfo de la Revolución cubana y la promesa de cambios paradigmáticos en el panorama social, político y cultural a nivel mundial. De igual manera estas décadas coinciden con el auge de la corriente literaria del Boom latinoamericano. Estas coyunturas ideológicas pueden ser abordadas como cohortes o alianzas culturales (Turino 2008:113). El término cohorte (o *habitus* según Bourdieu) hace referencia a las tendencias, coincidencias o constelaciones que se generan entre de diferentes grupos sociales en un determinado lapso de tiempo debido a hábitos y rasgos de comportamiento compartidos. En el caso del Boom y la Revolución cubana, las alianzas, cohortes o *habitus* pasan por el plano común de la lengua española y al mismo tiempo por otros factores políticos e ideológicos⁷¹

⁶⁹ Ruben Ortiz Fernández, músico y arquitecto, fue un miembro fundador de la agrupación Los Folkloristas, que falleció en el año 2020. No confundir con Rubén Ortiz Martínez, director de teatro y teórico, citado en las referencias bibliográficas.

⁷⁰ Testimonio de la conferencia "Un jarocho de madre chilanga y padre francés. El movimiento jaranero no nació en el Sotavento" (2017) URL: https://www.youtube.com/watch?v=5-H_hpKmnLg

⁷¹ A nivel mundial, la década de los 60's estuvo atravesada por una serie de movilizaciones políticas y reivindicativas por los derechos sociales cuya exposición rebasa los límites de este estudio. Sin embargo, los acontecimientos aquí mencionados, así forman parte de una cohorte que puede denominarse "contracultural".

Así pues, el año 1969 se produjo el Disco núm. 6 “Sones de Veracruz” del Instituto Nacional de Antropología e Historia, editado por Arturo Warman (ver pag. 83). Esta grabación es considerada un punto referencial fundamentalmente por la participación de diversos músicos tradicionales entre los cuales destaca Arcadio Hidalgo, una figura que se convertirá en un emblema del “movimiento jaranero”, gracias a su colaboración con el grupo Mono Blanco.

En el ámbito local sotaventino, resulta imprescindible mencionar al arquitecto Humberto Aguirre Tinoco, quien fue cronista y promotor de la música de son en Tlacotalpan, así como uno de los impulsores del primer concurso en colaboración con “El Negro” Ojeda. Los concursos de 1978 y 1979 posteriormente se consolidaron en el *Encuentro de Jaraneros de Tlacotalpan*, que pervive actualmente. Los comienzos de la iniciativa fueron fruto de la intermediación de diferentes actores sociales e institucionales, entre los cuales se pueden mencionar Radio Educación, el Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA) a través de la Casa de Cultura de Tlacotalpan y la aportación económica del Fondo Nacional para las Actividades Sociales (FONAPAS)⁷². Originalmente se había planteado realizar la transmisión de un programa dedicado al músico Agustín Lara (Figuroa 2007:95); sin embargo, los micrófonos de la radiodifusora se dirigieron a hacia los músicos jaraneros que hacían anualmente una peregrinación al santuario de la virgen de La Candelaria.

De esta manera el concurso y posteriormente el *Encuentro de Jaraneros* se conforma como un acto decisivo y un antecedente inmediato para el proceso de revalorización que tomará el nombre de “movimiento jaranero” (Ávila 2008: 49). Juan Pascoe, músico que en colaboración con los hermanos Gutiérrez, José Ángel y Gilberto, conforman los integrantes fundacionales del grupo *Mono Blanco*, menciona lo siguiente sobre esta transmisión:

La noche del 2 de febrero, La Candelaria del siguiente año, colocamos el radio en la cocina y mientras hacíamos uno de esos moles que confeccionaba Gilberto [...], escuchamos la transmisión del “Primer Concurso Nacional de Jaraneros” en Tlacotalpan, por Radio Educación. Ahí estaban en un sitio con mucho eco (era el

⁷² Se agradece la información a la Dra. Ahtziri Molina, quien fuera tutora de la estancia de investigación de este proyecto de tesis en el Centro de estudios, creación y documentación de las artes (CECDA) de la Universidad Veracruzana, durante la primavera del 2018.

galerón del mercado), Antonio García de León, Andrés Alfonso, José Adauto Gutiérrez Castellanos, “El Tigre”, y Rodrigo Gutiérrez Castellanos, tríos rancheros y músicos; el Grupo Tlacotalpan, los Tigres de la Costa, Julián Cruz, Rutilio Parroquín, grupos rurales y grupos porteños: todo el “gran mundo del son jarocho. (¡Y nosotros en México pensando que éramos “los tres mosqueteros”; que habíamos “descubierto” un tesoro olvidado!) (Pascoe 2010:20)

La coyuntura generadora del *Encuentro de Jaraneros de Tlacotalpan* resulta relevante para este estudio, no solamente desde el punto de vista de la materialidad artística de la música de son, sino también desde sus medios de transmisión y difusión. Eric Hobsbawm sostiene que: *Traditions on a local scale [...] may become generalized through the modern mass medium of radio*⁷³. En una línea semejante Benedict Anderson vinculó la capitalización de la palabra impresa, específicamente la novela y el periódico como medio masivos de comunicación, con el surgimiento de las comunidades imaginadas de los estados-nación (1983:30). De esta manera se puede observar que la relación que mantiene el *Encuentro* con la transmisión en vivo y en locación influye directamente en el surgimiento posterior de una comunidad consciente del valor de su herencia tradicional y de la necesidad de realizar acciones para promoverlo⁷⁴. Hobsbawm realiza su valoración refiriéndose a la parafernalia institucionalizada de la realeza en Inglaterra. En el caso de las emisiones de Radio Educación de los diversos encuentros de jaraneros, es posible inferir un sentido de identificación y de pertenencia a esta tradición a partir de la escucha de todas aquellas personas independientemente de su localización geográfica y origen. Dicha colectividad de actores culturales y radioescuchas hipotética que ayudaron a conformar el germen del *movimiento jaranero* puede tipificarse como una comunidad imaginada, en la cual los miembros pueden no llegar a conocerse cara a cara en su totalidad. Sin embargo, conscientemente se comparten los códigos culturales, estéticos y valores epistemológicos. Dentro de estos códigos, uno de los más arraigados es la promoción y participación del

⁷³ Trad. Las tradiciones en una escala local pueden generalizarse mediante el medio de comunicación masivo de la radio.

⁷⁴ Los registros de este primer concurso de Jaraneros y Versadores en Tlacotalpan han sido incluidos dentro del catálogo de Patrimonio Documental “Memoria del Mundo” de la UNESCO y pueden consultarse en la siguiente dirección URL: <https://e-radio.edu.mx/Encuentro-de-Jaraneros-y-Decimistas-de-Tlacotalpan-Veracruz> (consultado el 16/07/2022)

fandango como un eje articulador de la música, la danza y la lírica jarocho. (Figueroa 2017). Finalmente es imprescindible mencionar el mecanismo de transmisión oral de la materialidad, contextos y elementos clave de la cultura musical del fandango por parte de las comunidades participantes. En este sentido el flujo comunicativo de la tradición oral se puede asemejar a un oleaje o a una cordillera que dibuja una línea resistente, constante con determinados altibajos atendiendo a su capacidad de proyección en el paisaje y en las personas (Rivera, 1987: 59). Esta capacidad dialéctica entre pasado y presente es lo que permite reconocer las diversas mediaciones culturales que atraviesan el fenómeno del FJ. De esta manera, en las últimas décadas del siglo XX se han sentado las bases de una comunidad jaranera imaginada la cual ha sido testigo de un crecimiento exponencial a raíz de la instrumentalización de otro gran medio masivo de comunicación e información: la Internet (Ávila, 2012:96).

A pesar de ello en el caso del *movimiento jaranero* se observa que los procesos de hibridación multicultural, tradición y mestizaje han servido, como parámetros útiles para definir objetivos estético-sociales a nivel colectivo (Cardona, 2006:394), sin que por ello los procedimientos para alcanzar estos objetivos estén exentos de contradicciones. Un ejemplo de ello se observa en la trayectoria del grupo *Mono Blanco*. Esta agrupación ha llevado a cabo desde 1983 una serie de iniciativas de intervención cultural como conciertos y fandangos didácticos (Gutiérrez en Meléndez, 2010:33), así como campamentos infantiles (Hernández y Gutiérrez, 2006: 378 y Gutiérrez, 2010b: 56). Otra de las labores invaluable de *Mono Blanco* fue el registro del conocimiento musical y del acervo poético (versada) de Arcadio Hidalgo, el cual fue editado en 1981 por el Taller Martín Pescador y posteriormente por el Fondo de Cultura Económica y la Universidad Veracruzana (Segovia, 2005:605). A nivel transfronterizo, Gilberto Gutiérrez uno de los principales promotores del grupo ha realizado diversas estancias y colaboraciones con comunidades latinas en los EE.UU. continuando así con la difusión del son y el fandango (Gutiérrez en Meléndez, 2010:34 y Ávila, 2008: 194). En la actualidad la agrupación *Mono Blanco* también dinamiza *El CaSon*, un centro cultural ubicado en el Puerto de Veracruz que ofrece talleres de danza de zapateado y de instrumentación jarocho, así como talleres de salsa, son cubano y danzón (estilos dancísticos muy arraigados en el Estado de Veracruz y en diversas regiones de

México), así como talleres de bienestar general como Yoga y meditación. Con todo ello el caso de *Mono Blanco* destaca también por los procesos de negociación y conciliación ideológica respecto a nociones como la tradición y el folklore. Si bien es cierto que en sus inicios los actores del *movimiento jaranero* buscaban diferenciarse del ámbito del folklore, al que culpaban de la instrumentalización y trivialización de la tradición, posteriormente estos reclamos se han ido convirtiendo en alianzas y puentes para conectar con diversos nichos culturales⁷⁵.

1.4 Tensiones entre lo popular, lo folklórico y lo tradicional

Las diferentes categorías aquí mencionadas surgen de los referentes de investigación de los estudios del fandango. En la cotidianidad pueden ser percibidos como sinónimos sin embargo para este trabajo de análisis consideramos pertinente matizar las especificidades de cada uno. Consideramos que la explicación de estas categorías puede dar cuenta de las diferentes tensiones que se observan en el FJ.

En primer lugar, comenzaremos por definir lo popular, adjetivo cuyo origen puede provenir de la palabra latina *populus*, que se refería a lo relacionado con un pueblo. En este sentido cabe hacer un matiz, pues en la lengua latina se utiliza otro término, *publicum*, para definir aquello que es propio de un pueblo (Molina, 2009:14). De ahí que la *res publica* romana indica aquello que es propio del pueblo, máxime que la participación en materia publica estaba sumamente restringida a un sector privilegiado de la población.

Así pues, desde una aproximación intuitiva lo popular se puede identificar en un sentido opuesto a la “alta” cultura, también llamada de “élite” o “cultura”. Frecuentemente esta atribución se encuentra acompañada de una capitalización económica y como consecuencia, de una reducción del sentido trascendental del

⁷⁵ Un ejemplo de este tipo de aparente contradicción se puede observar en el concierto del 40 aniversario de Mono Blanco celebrado en 2017 en el Palacio de Bellas Artes. En este evento participaron la Orquesta Filarmónica de Boca del Río, el Ballet Folklórico de México de Amalia Hernández y el Cuarteto Anacrúsax. Es cuanto menos curioso el cambio de narrativa que opera en dos décadas el cual permite conciliar estas agrupaciones originalmente antagonizadas en su motor ideológico. También es pertinente observar el grado de institucionalización al que accede *Mono Blanco* y Gilberto Gutiérrez en el momento en el que acceden al espacio simbólico de la cultura oficial que representa el Palacio de Bellas Artes. (Sevilla, 2014:45)

arte o cultura a un nivel de lo superficial, comercial, popular o “pop”⁷⁶. Así pues, esta categorización se aproxima a la cultura de masas, lo cual puede ser considerado peyorativo en determinados contextos académicos. Principalmente en aquellos que priman la exclusividad del acceso al conocimiento como un requisito primordial para estimar su valor.

Para iniciar este proceso de categorización encontramos que la investigación doctoral del violinista Borislav Ivanov Gotchev distingue dos paradigmas para aproximarse al concepto de lo popular: el marxista y el estructuralista (2013:21). En el caso de la corriente marxista presupone una particularidad de confrontación pues la cultura se percibe como un instrumento de las clases hegemónicas para ejercer dominación sobre las clases subalternas (22). En este sentido la dinámica de interacción política puede representarse como una flecha vertical que desciende, en cuyo caso se hablaría de un fenómeno de adoctrinamiento. No obstante, la situación de la cultura popular también puede observarse de manera ascendente, en cuyo caso se hablaría de apropiación cultural. En ambas circunstancias la clase social juega un papel fundamental pues la cultura genera el capital simbólico que valida la posición del privilegio de determinada clase social. Como menciona Bourdieu:

Detrás de las relaciones estadísticas entre el capital escolar o el origen social [...] se ocultan relaciones entre grupos que mantienen a su vez relaciones diferentes, e incluso antagónicas, con la cultura, según las condiciones en las que han adquirido su capital cultural y los mercados en los que pueden obtener de él un mayor provecho (2015: 14).

De ello puede desprenderse la paradoja de la extracción, en la cual las clases sociales que ostentan el poder material y simbólico se apropian de la cultura de las clases populares y minoritarias, las cuales carecen de acceso a los medios de producción y/o a las estructuras sociales para realizar una autovalidación patrimonial (García Canclini, 1990:183).

⁷⁶ Para este estudio se propone una distinción entre la denominación genérica “pop” aquí referida como la acepción de una cultura transitiva, frívola y poco sustancial. En este sentido difiere completamente de la categoría conocida como Arte Pop, la cual corresponde a una corriente histórica específica en el arte visual y conceptual del siglo XX.

La reflexión de Ivanov Gotchev retoma algunas características previamente delineadas por Mijail Bajtin en su libro *La cultura popular en la Edad media y en el Renacimiento* (1998) para definir algunas características de la cultura popular. Las formas materiales en las que se expresa esta cultura se pueden agrupar en formas rituales del espectáculo, como eventos públicos, festejos y carnavales; obras cómicas escritas y/o enunciadas en diversas lenguas; y frases hechas del vocabulario familiar como refranes, juramentos, bromas, insultos, entre otros (1998:10). Bajtin dibuja un panorama del carnaval medieval como un espacio y tiempo de liberación momentánea y caótica, en la cual las barreras sociales se diluyen y las jerarquías se invierten (1998:16). De esta manera si en el mundo ordinario medieval existían instituciones reguladas inmutables, el carnaval permitía un desafío momentáneo a este orden social a través de la permutación del marco axiológico. Más adelante en su análisis Bajtin especula sobre la posibilidad de que el desarrollo del carnaval popular haya provocado el surgimiento de un lenguaje “carnavalesco”, el cual eventualmente podría ayudar a entender las imágenes literarias de Rabelais.

El lenguaje del carnaval medieval depende directamente de la oralidad cómica, la cual se renueva constantemente mediante la mutación de las formas de expresión. De esta manera los códigos se entienden en un sentido colectivo y confabulado pues involucran humor, bromas, dobles sentidos, chistes y blasfemias de diferente índole; todo ello compartido por un segmento de población que se identifica con ciertos marcos de referencia similares. Por su parte Bajtin destaca que la importancia de la risa cómplice del carnaval es que: “[...] es ante todo patrimonio del pueblo [...] es universal, contiene todas las cosas y la gente, [...] es ambivalente: alegre y llena de alborozo, pero al mismo tiempo burlona y sarcástica, niega y afirma, amortaja y resucita a la vez” (Bajtin, 1998:17).

Esto resulta particularmente pertinente en el caso de nuestro objeto de estudio pues como se ha podido observar en el apartado histórico anterior, los fandangos de antaño presentaban elementos de exaltación colectiva que trascendían los códigos sociales, conformando un campo polifónico cultural que se resignificaba en cada ejecución. Esta cualidad se puede observar aún hoy en día en los fandangos contemporáneos. Más aun, es posible afirmar que durante el acontecer de un FJ se produce una suspensión temporal de las categorías de clase para conformar un

estatus homogéneo que tiende a lo horizontal. Esta comunidad efímera, por llamarle de algún modo, crea su propio lenguaje, de una manera semejante a los ejemplos sobre oralidad popular expuestos por Bajtin, quien menciona:

Durante el carnaval, en las plazas públicas, la abolición provisoria de las diferencias y barreras jerárquicas entre las personas y la eliminación de ciertas reglas y tabúes vigentes en la vida cotidiana, creaban un tipo especial de comunicación a la vez ideal y real entre la gente, imposible de establecer en la vida cotidiana. Era un contacto familiar y sin restricciones. (1998:21)

Posteriormente Bajtin nos recuerda que en la actualidad es posible observar relaciones amistosas que se profieren “insultos” o burlas recíprocas dentro de un código de complicidad sin ningún tipo de tabú, o inclusive efectuarse palmoteos en la espalda o en el vientre. Este último gesto es percibido por Bajtin como “un gesto carnavalesco por excelencia” (1998:21). Tomando en cuenta estas aseveraciones, es posible imaginar un tipo de comunicación festiva en las descripciones novohispanas del baile del Chuchumbé. Incluso las dinámicas de relación dentro del acontecimiento del FJ frecuentemente impugnan las estructuras sociales jerárquicas, propiciando el encuentro y la mezcla entre diversos sectores sociales, como se muestra en los testimonios históricos de las personas mulatas y de “color quebrado”. Finalmente, ambos acontecimientos, el carnaval y el fandango, son capaces de irrumpir en el espacio público para transformarlo.

Frente a la postura de análisis marxista, es posible explorar una visión estructuralista. En este sentido la propuesta de Peter Burke, expuesta en su libro *Cultura popular en la Europa Moderna* (2014) ofrece una visión complementaria a la de Bajtin. Burke retoma las apreciaciones de Antonio Gramsci, para reconocer que aquello que se denomina como “pueblo” no puede ser percibido de manera abstracta como una unidad culturalmente homogénea (Gramsci en Burke, 2014:70), sino por el contrario se compone de diversos estratos con límites porosos y permeables. La pertinencia de este autor para nuestra investigación radica en la coincidencia de aproximación metodológica a los acontecimientos históricos como procesos complejos y fluctuantes insertados en contextos particulares. Es pertinente distinguir el matiz del concepto “típico” respecto a otras de las categorizaciones mencionadas, como pueden ser “pueblo” o “popular”. Cuando se habla de lo típico en antropología social, el término suele estar acompañado de una

descripción de rasgos culturales comunes, representaciones visuales o formas lingüísticas compartidas que pueden llegar a conformar “estereotipos” (Pérez Montfort, 1997:133-135).

Burke recupera la noción de “ecotipo” u “oicotipo”, atribuida al folklorista Carl von Sydow quien a su vez la toma prestada del ámbito de la botánica⁷⁷. Este concepto originalmente describía las dinámicas evolutivas de adaptación de ciertas especies a distintos ambientes naturales (Burke, 2010:102). De manera semejante los cuentos tradicionales encuentran una manera de adaptarse a los valores predominantes de su entorno cultural. A modo de ejemplo, se observa que el cuento de *Caperucita Roja* presenta variantes a la narrativa general de una niña que realiza un viaje y se enfrenta a un monstruo que la quiere devorar. En el caso de la versión recogida por los hermanos Grimm se observan acentuados los valores victorianos del recato y la cautela frente a los extraños. Esta misma historia adquiere un cariz moralista en la anterior versión francesa⁷⁸ de 1697 publicada por Charles Perrault e inclusive existe una versión italiana más antigua, llamada *La finta nonna*, en la cual se muestra una Caperucita protagonista audaz que se enfrenta a una ogra y es capaz de vencerla gracias a su propia astucia (Dodd, 2009:516).

De la propuesta de Burke, es posible interpretar que las formas de interacción entre las llamas culturas “altas” y “bajas” son dialógicas y recíprocas. Esto es relevante pues, de esta manera el autor se distancia de la postura de Jonathan Swift quien afirma que: “las opiniones son como las modas [... las cuales] descienden de las personas de calidad a las de clase media y de esta al vulgo, donde a la larga cesan y desaparecen” (Swift en Burke, 2014:109). Cabe destacar que el punto de vista de Swift se contrapone con la visión de los folkloristas románticos como Herder y los hermanos Grimm, quienes defendían la veta creadora del pueblo. Esta afirmación

⁷⁷ Los estudios de las culturas populares y folklóricas han recurrido frecuentemente a los préstamos conceptuales de la botánica como se puede observar en el ejemplo de Vladimir Propp quien recurre al término de morfología (que define las estructuras de una planta) para analizar patrones estructurales en algunos cuentos tradicionales rusos.

⁷⁸ También existe una versión del cuento de Caperucita roja que data del siglo XVIII recogida por Richard Darnton en su obra *La gran matanza de gatos y otros episodios en la historia de la cultura francesa* (1994), el cual se apega bastante a la versión estándar, en la cual el lobo mata a la abuela y usurpa su identidad. Posteriormente Caperucita entra en la cama con el lobo/abuela, el cual la termina devorando. Agradezco al Dr. Víctor Molina la referencia de este texto.

resulta particularmente acertada cuando se observan manifestaciones performativas como la danza: “la nobleza asumió regularmente las formas alegres de los bailes campesinos [...] lo que demuestra, una vez más, la existencia de un proceso de préstamo” [cultural] (Burke, 2014:102)⁷⁹.

Otro de los matices que propone este autor en el estudio de las culturas populares es considerar las diferencias que existen entre las manifestaciones de la ciudad y del ámbito rural (2014:78). Así pues, muchas de las urbes de la Europa del siglo XV presentaban un abanico multicultural debido a la presencia de diferentes colectivos religiosos y socio-culturales (cristianos, judíos, gitanos, musulmanes) así como diferencias en las culturas populares según los gremios y oficios (campesinos en el ámbito rural, artesanos, tenderos y otro tipo de comerciantes en las ciudades). En este sentido, el autor remarca que las tradiciones orales suelen ser más estables en ámbitos rurales, es decir en comunidades que permanecían por generaciones en un mismo territorio (148-149).

Un caso aparte se observa en el incipiente análisis de la cultura popular específica de las mujeres. En este punto, Burke reconoce que carece de datos suficientes para presentar un esbozo coherente respecto al tema. Sin embargo, el investigador apunta una intuición sugestiva de las mujeres como guardianas de la tradición oral (98) y agentes culturales “anfibia” pues frecuentemente actuaban como mediadoras entre las culturas “altas” y “populares” (99). En esta línea es pertinente recordar que en diferentes culturas y a través del tiempo, las mujeres y las niñas han tenido un acceso limitado a la educación formal, es decir a la escritura y/o la lectura, al igual que han experimentado exclusión de ciertos espacios sociales (96). De este modo las producciones culturales de este colectivo suelen manifestarse dentro del ámbito de lo inmaterial: narrativa oral, ritualidad, gestos dancísticos, canciones, así como en producción cultural material enmarcada en el terreno de lo artesanal como es el caso de los tejidos, la cocina, entre otros. La importancia de la cultura popular para las mujeres radica en la posibilidad de participar de ella sin

⁷⁹ Un ejemplo contemporáneo de un baile popular local que ha recorrido diversas escalas sociales y territorios geográficos se puede observar en el perreo asociado al reguetón. Esta moda antillana-caribeña ha despertado controversia en sectores conservadores, que lo perciben como inmoral y en los más radicales, pues se considera que su popularidad es una apropiación cultural indebida.

necesidad de entrenamientos sofisticados o equipamiento especial. De hecho, esta accesibilidad proporciona un terreno fértil para irrumpir, desafiar y resistir sistemas sociales hegemónicos y de injusticia social (Senehi, 2009: xlviii).

Como un contrapunto se debe mencionar que la folklorización puede ser entendida como un proceso en el cual una manifestación cultural originaria llegar a ser instrumentalizada y/o cooptada de manera sistemática a favor de una ideología hegemónica de un estado nación. No en vano el origen de lo folklórico se remonta a la época del auge de los nacionalismos durante el siglo XIX. Etimológicamente, la palabra “folklore” designa el conocimiento y costumbres (*lore*) de un pueblo (*folk*). El concepto fue acuñado por Ambrose Merton (pseudónimo de William Thoms) quien lo propuso como un término alternativo al de literatura popular (Merton, 1846). La propuesta obedecía al ímpetu de conectar las maneras, costumbres, observancias, supersticiones, baladas y proverbios en un macrosistema de significación. Cabe destacar que los impulsos de conceptualización de un ethos o ánimo popular se encuentran directamente relacionados con el desarraigo devenido por las diferentes fases de la Revolución Industrial. Como menciona Arturo Gaya, músico e investigador de la jota catalana, la distancia física que deviene de la migración a los núcleos urbanos industrializados promueve la mirada nostálgica hacia el lugar de origen, el pueblo. Por esta razón comienzan a surgir iniciativas de excursionismo, de recuperación de la cultura y de revitalización de las costumbres locales rurales⁸⁰, es decir del conocimiento popular (folklore). El cuestionamiento que nos surge frente al diseño meticuloso de una determinada alma popular que entronca con el auge de los nacionalismos, es quien/es o qué decide qué es lo que forma parte y qué se queda fuera.

En este punto resulta pertinente recurrir a otro concepto denominado “negociación cultural”, el cual se utiliza frecuentemente en estudios sobre etnicidad porque expresa cierta conciencia de la multiplicidad fluida de las identidades sociales y de las formas en que éstas pueden modificarse o amoldarse a diferentes situaciones (Burke, 2010: 97). Así pues, diversos colectivos no representados en la cultura hegemónica y/o marginalizados encuentran en las manifestaciones folklóricas un

⁸⁰ Comunicación personal durante una entrevista en Tortosa en mayo de 2019.

campo de discusión, negociación y afirmación identitaria⁸¹. La diferencia que se observa entre el concepto de negociación y el de *ecotipo* es que en el primero existe inherentemente una disputa consciente y en el segundo los procesos son percibidos como una autorregulación axiológica de la sociedad. Así pues, el concepto de negociación cultural puede conllevar enfrentamientos y conflictos de intereses que muchas veces se proyectan internamente:

Power imposes itself upon us, and weakened by its force, we come to internalize or accept its terms. What such an account fails to note, however, is that the “we” who accept such terms are fundamentally dependant on those terms for our existence (Butler en Dunn y Locke, 2009)⁸²

De esta manera se hace patente una particularidad inherente al estudio de las manifestaciones folklóricas, ya que por una parte existe el contenido generado por el propio grupo cultural y por otro lado se puede recurrir a las fuentes históricas que describen lo que “otros dijeron” sobre el colectivo cultural en cuestión (Burke, 2014:79). Esta aparente situación paradójica encuentra resonancia en las nociones de *emic* y *etic*, así como en los estudios de percepción en el arte. Para gestionar, esta “contradicción” apelamos al carácter fluido de las identidades culturales. Un ejemplo de identidad fluida se observa en la conceptualización de las subculturas, las cuales comparten sistemas de significados en un rango local dentro de un grupo segmentado y a la par coinciden en otros códigos culturales compartidos en un ámbito cultural más amplio (Burke, 2014: 86-87).

Finalmente, lo tradicional se identifica con aquellas manifestaciones que, en diferentes momentos históricos, han podido escapar de una reificación ideológica e institucional y que por lo tanto se valoran como “auténticas”. El prestigio del arte tradicional deviene de un proceso recurrente de transmisión de conocimiento, el cual se convierte en legado a partir de la repetición (Herrejón Paredes, 2010). Sin embargo, para que la tradición se erija como tal es necesario que haya un acto de

⁸¹ Un ejemplo actual de la negociación cultural en el ámbito folklórico se puede observar en las asociaciones musicales, teatrales, dancísticas y orfeones que suelen crear las personas en diáspora migratoria.

⁸² Trad. El poder se impone sobre nosotros, y debilitados por su fuerza, llegamos a interiorizar o aceptar sus términos. Sin embargo, lo que esta afirmación falla en anotar es que el “nosotros” que acepta dichos términos es fundamentalmente dependiente de ellos para su existencia.

propósito por parte de las personas agentes en tanto de la magnitud de sus acciones. Es pertinente recordar que en la palabra “tradición” está presente la raíz etimológica latina *tra-dere*, que quiere decir entregar, transmitir, dar. Esta raíz también se observa en otras palabras como traducción e inclusive traición⁸³. De ello se puede inferir que, en el proceso de traspaso, inevitablemente pueden ocurrir actos de traducción cultural y negociación de significados (Burke, 2010:97), que devengan variaciones y/o traiciones a la manifestación originaria. No obstante, en el marco semiológico de aquello que se traspasa es posible identificar una fuerza de movimiento que se desplaza física y conceptualmente. Los cambios surgidos en el periplo también se pueden entender dentro de un marco lógico de sobrevivencia de la tradición que necesita adaptarse para poder pervivir en el tiempo.

En lo que respecta al prestigio, Ivanov Gotchev menciona que la valoración positiva que se hace de la cultura tradicional presenta particularidades si ésta se intersecciona con la clase social. Para las clases dominantes, la tradición es un valor deseable pues asocia una reputación favorable y una sensación de continuidad histórica. Mientras tanto para las clases subalternas, aquella otorga un marco axiológico para realizar una lectura coherente respecto a su realidad inmediata (2013:27). En ambos ejemplos el marco referencial tradicional se rastrea, o en palabras de Hobsbawm se inventa (1992:2), como un vínculo hacia un pasado inmemorial que da sentido a la situación presente. Para Gotchev, la cultura tradicional se percibe como un cedazo que criba el comportamiento de las personas, con la peculiaridad de que puede llegar a ser represiva y /o punitiva si el comportamiento de un individuo se sale de las normas y costumbres (2013:29).

Por su parte Burke también destaca esta cualidad de confrontación de la tradición con la innovación (2014:159). El autor retoma recupera los ejemplos de improvisadores de *sfida* en Sicilia, durante el siglo XVII para demostrar la capacidad creadora del “talento individual” (2014:186). Frente a ello contrapone la postura de otro marco cultural, el de la música serbia, en la cual observa que:

Ningún artista admitiría haber compuesto una canción nueva, todos niegan su responsabilidad, incluso el verdadero compositor dice que la ha escuchado de

⁸³ Se agradece al Dr. Víctor Molina la nota aclaratoria sobre las raíces etimológicas comunes de estos conceptos, así como la referencia a la obra de Peter Burke.

cualquier otro. El artista era consciente de su deuda con la tradición y puede que eso explique la ausencia de referencias claras a un narrador concreto en el caso de las canciones y cuentos populares (2014:188).

Esta actitud reticente a reconocer la autoría de un canto o verso inevitablemente resuena con las pesquisas de la Inquisición para identificar a los autores irreverentes de sones como el *Chuchumbé* y el *Pan de Jarave* debido a su lírica y performatividad "impúdica"; la diferencia fundamental entre estos versadores y los serbios es que aquellos que se escabullían del Tribunal del Santo Oficio, lo hacían pues en ello se les iba la vida.

Tanto Burke como Gotchev (2013:26) coinciden en afirmar que la comunidad otorga la validación sobre una creación individual:

El artista tradicional no era un mero portavoz de la tradición pero tampoco era libre de inventar todo lo que quisiera, no era ni "artista" ni "compositor" en el sentido actual de estos términos. Producía sus propias variaciones, pero en el marco de un armazón tradicional (Burke, 2014:189).

Dicha afirmación sobre los artistas populares del siglo XVIII, sigue siendo vigente en la actualidad, en tanto que la relación entre la cultura tradicional heredada necesariamente dialoga con su contexto inmediato y en el proceso de difusión (transmisión), se modifica o incluso, algunos dirían, se traiciona. A este proceso activo se le conoce como "tradicionalización":

Let us root the notion not in time, but in social life. Let us postulate that the traditional is a functional prerequisite of social life. Let us consider the notion, not simply as naming a process. It seems in fact the case that every person, and group, makes some effort to "traditionalize" aspects of its experience⁸⁴. (Hymes en Mould, 2005:258)

En este apartado se ha buscado discernir las diferencias que se encuentran entre las categorías estéticas de lo popular, lo folklórico y lo tradicional. Cabe mencionar

⁸⁴ Trad.: Arraiguemos la noción no en el tiempo, sino en la vida social. Postulemos que lo tradicional es un prerequisite funcional de la vida social. Consideremos la noción, no simplemente como la denominación de un proceso. De hecho, parece ser que todas las personas y grupos hacen algún esfuerzo por "tradicionalizar" aspectos de su experiencia.

que estas tres conceptualizaciones se encuentran atravesadas por diferentes tensiones, las cuales se explican de manera gráfica en el siguiente esquema:

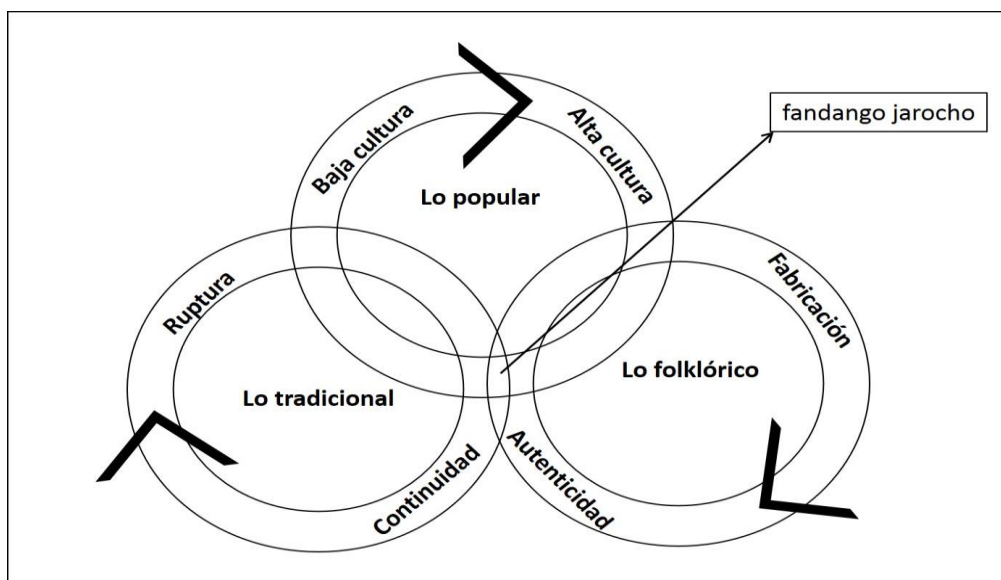


Diagrama de Venn que representa los flujos de las tensiones entre lo folklórico lo popular y lo tradicional. Elaboración propia

En este esquema se puede observar que los tres ámbitos en los que podemos colocar la práctica del fandango se encuentran atravesados por tensiones internas. En el caso del ámbito de lo popular, éste constantemente se debate entre las nociones de “alta” y “baja” cultura, sin embargo, como se ha podido corroborar en las investigaciones de Burke y Bajtin, frecuentemente existen dinámicas de intercambio entre estos dos polos.

En lo que respecta al ámbito de lo folklórico podemos observar que existe una tensión entre aquello que se percibe como fabricado o diseñado previamente para servir a un propósito ideológico (como es el nacionalismo) y la noción de autenticidad, es decir el conocimiento y costumbres de un pueblo o etnia. En este ámbito cobra importancia la dimensión histórica, ya que este concepto fue creado a partir de ciertos movimientos migratorios de las regiones rurales hacia las urbanas durante los periodos tempranos de la Revolución Industrial. Cabe destacar que, en cada país, el proceso de “modernización” se manifestó a diferentes ritmos y en periodos históricos no sincrónicos. Aun así, es posible afirmar que la mirada proyectada desde la ciudad (entendida como territorio despersonalizado) hacia el lugar de origen (entendido como el pueblo o el hogar que otorga un sentido de

pertenencia) puede ser un fenómeno recurrente, no solo dentro del ámbito del FJ, sino también en otras manifestaciones culturales.

Finalmente, la noción de lo tradicional conlleva valorar las tensiones que se extienden entre la continuidad o pervivencia de una manifestación y la ruptura o discontinuidad. Un ejemplo concreto de esta dicotomía se puede observar en las variaciones que se introducen durante la transmisión de un conocimiento tradicional. Estas “desviaciones” o “grietas” pueden ser deliberadas o involuntarias, sin embargo, la incorporación de los cambios en el ámbito tradicional necesariamente pasa por un proceso de conmensuración comunitaria. Esto quiere decir pueden existir acuerdos colectivos para decidir aceptar o revocar una modificación en una manifestación tradicional. Este hecho puede ser percibido como un acto de censura normativa que castiga la iniciativa individual.

El desarrollo de este apartado nos ha servido para enmarcar la práctica del fandango en el intersticio de la conjunción de las tres categorías descritas. De ello se concluye que el FJ puede ser catalogado como una práctica híbrida se alimenta de estos tres campos conceptuales. En lo que se refiere al ámbito de lo popular, el fandango se afirma históricamente como una práctica propia del pueblo y de las clases bajas. Esto se puede observar tanto en los testimonios de la península ibérica, como los del territorio novohispano. En la actualidad, es posible atribuir el adjetivo de popular al fandango por inercia histórica. Lo cierto es que los sectores poblacionales que actualmente practican el fandango no se caracterizan por pertenecer a las clases bajas o marginales, más bien lo opuesto. El FJ actual se alimenta de las clases “ilustradas” urbanas, a pesar de identificarse a sí mismo con el universo referencial campesino (Rinaudo, 2012:62).

Cuando se habla de lo folklórico con relación al FJ, generalmente se proyecta en la mente un imaginario de postal turística, con indumentaria jarocho típica y una banda sonora del son jarocho de los años 50. A finales del siglo pasado y principios del actual, el movimiento jaranero se adjudicó la tarea de alejarse de este imaginario veracruzano y reinventar la tradición del fandango. Uno de los principales argumentos que justificó esta acción fue que la percepción de que tanto el son “comercial” como los *ballets* folklóricos habían desplazado a las tradiciones comunitarias de base, empobreciendo a la cultura musical jarocho. Con todo ello es pertinente recordar que al mismo tiempo que sucedía esta negociación cultural,

en una escala macro las agrupaciones del movimiento jaranero supieron capitalizar el auge del fenómeno del *World Music*, para posicionarse en el mercado global de festivales musicales desde la autenticidad de su propia música (Gutiérrez en Meléndez, 2010: 38). Lo cierto es que la calificación de folklórico asociado al FJ siempre ha despertado resquemores, ya sea en las comunidades originarias del territorio nacional o en las comunidades diaspóricas y migrantes en el extranjero.

Finalmente, la categorización de tradicional en el fandango remite a la continuidad de la práctica a través del tiempo. Esto no deja de lado las tensiones expuestas respecto a la creación o variación individual del repertorio comunitario. Precisamente por el desarrollo de la promoción sociocultural del fandango, la innovación no ha sido particularmente sancionada, aunque si ha pasado por un filtro de consenso comunitario. De hecho, es posible afirmar que estos consensos pueden surgir en el momento mismo de la ejecución del fandango a partir de un juego de complicidad comunitaria. En perspectiva, los estudios publicados sobre este campo de conocimiento se decantan frecuentemente por la categorización de tradicional, posiblemente por el prestigio que conlleva esta conceptualización (Gotchev, 2013:27).

En este estudio se utilizará primordialmente el adjetivo calificativo de tradicional para describir al FJ pues el equilibrio entre la creación individual y la colectiva es una inquietud que encuentra resonancia en el cuestionamiento detonador de esta investigación. En el fondo una pregunta constante que nos intriga es cómo poder generar material original escénico tomando como referencias la temática y la estructura compositiva del FJ. Es pertinente aclarar que las tensiones de clase social y de instrumentación ideológica que están implícitas en lo popular y lo folklórico también son oportunas, sin embargo, la intuición de investigación ha comenzado por el rumbo de lo escénico y esto nos ha abierto los caminos hacia las otras categorías. También es importante mencionar que lo tradicional en esta investigación no se percibe de manera purista o esencialista. Más bien nos referimos a rasgos de tradición, sobre todo cuando se describen los fandangos analizados en la ciudad de Barcelona (exógenos).

1.5 Notas sobre la perspectiva interseccional en el FJ

En este último apartado pretendemos señalar algunos factores que ayuden a generar un marco de lectura del FJ analítico, crítica e interseccional. Este esfuerzo se considera necesario para distinguir las relaciones de poder, así como para atender a la diversidad de experiencias que pueden desarrollarse en un fandango. Con estos apuntes también buscamos evidenciar y trascender algunas narrativas estereotipadas, así como poner foco en algunas experiencias periféricas del fandango. Este proceso de análisis también ofrece una oportunidad para atisbar la experiencia festiva y fandanguera desde la primera persona del plural, apelando simultáneamente a la corresponsabilidad entre las personas participantes y a su interacción como grupo.

Para incorporar la perspectiva interseccional al estudio del FJ se toman en cuenta los ejes delineados en la base teórica de la interseccionalidad de Kimberle Crenshaw (1989 y 1991): el de la raza y el del género. En sus artículos Crenshaw explica que la interseccionalidad surge de la necesidad de denunciar los vacíos legales en los que se encuentran las mujeres negras en el marco legislativo de los EE.UU., así como la ausencia de reconocimiento de sus reivindicaciones dentro de las luchas del feminismo y del antirracismo. La autora propone la analogía de un accidente de tráfico en la intersección de dos caminos, en el cual la persona víctima del accidente (o en el caso del ámbito legal, la persona víctima de la discriminación sistémica) se encuentra en el centro y los causantes (el racismo o sexismo de las instituciones) pueden provenir de cualquier dirección. El problema que se observa en las resoluciones judiciales es que frecuentemente se abordan los conflictos de discriminación de una manera excluyente:

It seems that I have to say that Black women are the same and harmed by being treated differently, or that they are different and harmed by being treated the same. But I cannot say both. This apparent contradiction is but another manifestation of the conceptual limitations of the single-issue analyses that intersectionality challenges⁸⁵. (Crenshaw 1989:148-149)

⁸⁵ Trad. Parece que tengo que decir que las mujeres negras son iguales y se ven perjudicadas por ser tratadas de forma diferente, o que son diferentes y se ven perjudicadas por ser tratadas igual [que otras mujeres]. Pero no puedo afirmar ambas cosas

El problema se agrava en el sentido en que las experiencias que se consideran para designar y sancionar la discriminación son las de las personas menos oprimidas. De esta manera en todo aquello que concierne a los conflictos relacionados con el racismo, se toman en cuenta las experiencias de los hombres negros de clase media y en los casos del sexismo, se atienden los fallos a favor de las mujeres blancas (Crenshaw 1989:151). La autora señala que más que una “suma” de opresiones, la interseccionalidad es una herramienta efectiva para acercarse a la particularidad de la interacción de las experiencias vitales que se encuentran atravesadas por diversas opresiones y que frecuentemente no se tienen en cuenta en las narrativas para generar antecedentes de jurisprudencia.

En este punto cabe aclarar que para nuestro trabajo de investigación entendemos el género como un espectro cultural que es socializado de manera implícita y explícitamente. Mediante esta socialización se distinguen y construyen ciertas normas sociales y comportamientos prescriptivos que determinan la funcionalidad de los roles sociales⁸⁶.

Para abordar la concepción de raza o más concretamente la racialización en los contextos mexicano y jarocho retomamos los cuestionamientos planteados por Cornejo Polar (1997), Navarrete (2016) e Iturriaga (2020) respecto a la necesidad de desplazar la noción de mestizaje debido a su condición de metáfora agotada. Como menciona Eugenia Iturriaga (2020:161) los procesos de racialización en México se expresan en las diversas tipologías y prácticas culturales naturalizadas intra e inter grupalmente por los agentes sociales. La autora destaca que el racismo persiste de una manera velada, pues la ideología del mestizaje se ha encargado de diluir y homogenizar las desigualdades con el objetivo de generar un sentimiento de cohesión nacional.

Por su parte Federico Navarrete afirma que en México el mestizaje no puede ser considerado un factor determinante en la composición de las identidades nacionales en México (2016). El autor sustenta su refutación afirmando que otorgar

simultáneamente. Esta aparente contradicción no es más que otra manifestación de las limitaciones conceptuales de los análisis monotemáticos que desafía la interseccionalidad.

⁸⁶ Cuando hablamos de roles sociales asociados al género, nos referimos a las categorías más convencionales como hombre, mujer y las expresiones de género que divergen de este binarismo, como por ejemplo ser o sentirse marica, queer, muxe, hijra, *two-spirit*, etc.

credibilidad al argumento de la “mezcla” implica acreditar la existencia de unas razas humanas previamente “aisladas” y “esenciales”, lo cual carece de sustento histórico, biológico y humano. Este argumento resuena también en Kwame Anthony Appiah quien distingue el proceso mediante el cual ciertos rasgos y tendencias aparentemente intrínsecas de las “razas populares” (*folk races*) se proyectan en algunas poblaciones generando así conjuntos de identidades en personas que de otro modo no compartirían nada en común (2006:370-381). Navarrete, al igual que otros investigadores⁸⁷, busca trascender los esencialismos nacionalistas o racistas y aboga por reformular epistémicamente la conceptualización de identidad para reconocer las diferentes maneras de entender y expresar las ciudadanías.

En el caso del FJ se ha llegado a plantear su acreditación como un salvoconducto cultural de socialización en la región del mar Caribe (Pérez Montfort, 2015) y por el contexto que atañe a este trabajo de investigación es posible afirmar que también se erige como una patente transatlántica. Esto se puede observar en algunos rasgos de cortejo que se observan en diferentes latitudes⁸⁸. Sin embargo, en el fandango también se observan ciertas tipificaciones que se pueden desmontar gracias al análisis interseccional. Algunos ejemplos se observan en los testimonios de viajeros participantes de fandangos en los siglos XVIII y XIX (ver apartado 1.1). En distintas crónicas se observa una exaltación y reificación de los cuerpos festivos; frecuentemente se destacan los cuerpos y expresiones de las personas mulatas y la gente de color “quebrado”. Es de notar que dichos cuerpos, salvo contadas excepciones como en el caso de los testimonios de los acusados por la Inquisición, carecen de voz activa en la narrativa.

Por otro lado, las personas que elaboran las narrativas o ficciones son casi siempre personas que provienen de una posición social privilegiada, en su mayoría son de

⁸⁷ En el caso de la investigadora y filósofa Gayatri Chakravorty Spivak, el procedimiento para democratizar la ciudadanía pasa por autometonimizarse a modo de sinécdoque, para que cada persona pueda reclamar como suya la pertinencia a la idea de la “cosa-nación”. (Ver Spivak 2012). Por su lado el investigador y musicólogo Thomas Turino propone la idea de cosmopolitismo para promover la agencia democrática en las personas (Ver Turino 2008).

⁸⁸ Ver el galeo, galanteo o gala descrito en las páginas 55-59, apartado 1.1

origen europeo, y son hombres en su totalidad⁸⁹. Esto nos lleva a pensar que el fandango como espacio prescriptivo ha sido construido a partir de una serie de miradas parciales que, a falta de rigor y contraste, se hace pasar como la realidad absoluta e incuestionable. Esta situación merece introducir la inquietud por saber si las personas que narran el fandango están construyendo de alguna manera aquello que observan (Navarrete, 2015: 16)⁹⁰.

Es pertinente recordar que históricamente el concepto del jarocho tenía connotaciones peyorativas y racistas similares a las de “zambo”, “pardo”, “prieto”, “lobo”⁹¹. Todos estos apelativos entraban dentro del abanico de las denominaciones de castas de la Nueva España (García de León 2006:20). Dicho sistema social, también llamado de calidades, pretendía sancionar las uniones entre personas de diversos orígenes identificándolas como anómalas o peligrosas. Ejemplos de estas tendencias “eugenésicas” incipientes se observan en los nombres asignados a las castas coloniales más entremezcladas como es el caso de “noteentiendo” y “tornatrás” (Viqueira, 2010:79).

Cabe destacar que el punto de referencia desde donde se considera la “pureza” o el “caos” de sangre es el que tiene que ver con el origen europeo. Por ello se observa también en la narrativa de las pinturas de castas que era posible recobrar la “calidad” española si se minimizaba la mezcla. De ahí que de la unión de una persona castiza (que su vez tiene raíces mestizas y españolas) y de una española recupera la calidad europea. Estos mecanismos coloniales de sanción en las

⁸⁹ Es posible especular la existencia de mujeres cronistas del fandango, sin embargo, en esta investigación no ha sido posible localizar ningún registro de este tipo.

⁹⁰ El mecanismo de construir un campo de estudio de manera unilateral ha sido nombrado por Edward Said (1978) como mirada orientalista (orientalist gaze). En el caso del fandango no es posible afirmar que existe una diferencia cultural radical pues la armonía y la tradición de improvisación en verso son primordialmente de raigambre occidental y más específicamente de la península ibérica. Sin embargo, la separación y la preeminencia del poder unilateral del discurso ocurren hacia dentro del acontecer del fandango jarocho y también a nivel comunitario.

⁹¹ Ver: Pintura de Castas, Museo Nacional del Virreinato Tepotzotlán México URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Casta_painting_all.jpg#/media/File:Casta_paintin_g_all.jpg

interacciones sociales también se les puede nombrar “procesos de blanqueamiento” y en el ámbito del son y del FJ fueron sumamente frecuentes⁹².

Si bien es cierto que desde el s. XVIII el sentido peyorativo de lo jarocho se ha ido diluyendo gradualmente para constituirse como un gentilicio informal y reivindicativo del ámbito popular de la región del Sotavento (García de León 2006:20), aún existen matices por desvelar. Para este estudio, lo más urgente es revelar las maneras en que las construcciones estereotípicas de lo jarocho y del mestizaje se han construido a partir de una complicada negociación (y muchas veces, negación sistemática) de la influencia africana en la cultura popular y tradicional en México. La tarea de desencriptar el racismo sistémico en la identidad esencialista de lo mexicano y lo jarocho exige un cuestionamiento de las justificaciones nacionalistas, decimonónicas y de principios de s. XX. En ellas se observan narrativas monolíticas e inflexibles para aproximarse a la mexicanidad y/o la jarochidad. En el panorama actual de globalización, desplazamientos y deslocalización de poblaciones y recursos dichas afirmaciones esencialistas resultan insostenibles en la actualidad (Iturriaga, 2020).

Aun cuando un estudio más profundo sobre la negritud del FJ es prioritario, esta labor se ha ido incorporando en los círculos académicos mexicanos. De entre los investigadores pioneros que sentaron las bases para reconocer los aportes culturales del continente africano en la conformación de diferentes manifestaciones artísticas del territorio mexicano se debe mencionar al musicólogo Gabriel Saldívar (descubridor del Códex de Santiago de Murcia). Este autor incorporó un apartado a las influencias de las culturas africanas en la música mexicana en su obra *Historia de la música en México* de 1934 (Ruíz Rodríguez, 2007). Posteriormente el investigador Rolando Pérez Fernández recupera las referencias de Saldívar en su artículo “El Chuchumbé y la buena palabra”. En este escrito se realiza una revisión sobre la pervivencia de los bailes de origen africano en la región de la Nueva

⁹² Otro ejemplo más contemporáneo de blanqueamiento en el son jarocho se observa en la estetización del del traje típico veracruzano durante la segunda mitad del siglo XX. Para el diseño de esta indumentaria “tradicional” se utilizó como modelo el ajuar de gala de las clases hispanófilas nostálgicas de un abolengo decimonónico, instrumentándose así un alejamiento de la imagen pauperizada de la jarochidad (Pérez Montfort, 1997: 150 y Cardona 2017:24). Ver apartado 1.2 “Representaciones de la mexicanidad en el siglo XX”

España a partir de las denuncias presentadas, a partir de 1570, al Tribunal del Santo Oficio:

En esta época los negros tenían como diversión favorita el reunirse en torno al Calendario Azteca, en la Ciudad de México, dedicándose a juegos sumamente rudos, que en ocasiones resultaban mortales [...] Era éste un baile pugilístico en el cual un hombre, al centro de un apretado ruedo, también de hombres, moviéndose al compás de los tambores de yuka y del canto, debía atacar con determinada suerte de golpes contundentes a uno cualquiera del ruedo, quién debía ofrecer otra tanta variedad de paradas y contraataques desde su sitio, sin dejar de bailar. (2010:21)⁹³

Más adelante Pérez Fernández identifica el origen híbrido del baile de la zarabanda⁹⁴ y establece una relación causal de origen con las personas esclavizadas en la Nueva España y procedentes de regiones subsaharianas, como el Congo y Angola. Una de las evidencias que utiliza el autor para demostrar la influencia africana de dicha danza, es un inventario del Ingenio de Tlaltenango de 1569 en el que se hacen constar por nombre y denominación étnica (Ej. Juan Angola, Anton Congo, entre otros) a una serie de personas esclavizadas, explotadas y mermadas corporalmente por el exceso de trabajo (2010:21).

Cabe mencionar que la zarabanda compartió una cualidad proscrita con el Chuchumbé, la Calenda y el Fandango debido a los meneos corporales “descompuestos” y lascivos que combinaban “canto, música y danza juntamente” (Torrente, 2020:534). Por su parte, el investigador Álvaro Torrente menciona que gran parte de los escritos conservados que se tienen acerca de la zarabanda,

⁹³ Si bien, está última descripción es una cita de Argeliers León sobre el baile de maní en Cuba, es posible resaltar una vaga semejanza con otro baile marcial de origen afrobrasileño que actualmente se ejecuta en todo el mundo: el capoeira.

⁹⁴ Existen documentos del siglo XVI, como es el caso de la elegía *Vihuelas dulces* de Garcilaso de la Vega, en la cual se narra que la zarabanda proviene “de nación india, no caribe y fiera”, “de sangre de Etiopía descendiente”, “que dejó los aguacates de su tierra” y “acá trocolo por la mora perra”. Se puede inferir de las menciones pintorescas que la zarabanda, al igual que el fandango posterior, fue inscrita dentro del ámbito cultural de lo exótico. Ver Torrente, 2020:570-573

incorporan poemas estróficos que se tocaban con una secuencia de acordes repetidos de los órdenes I-IV-I-V ⁹⁵ (2020:535).

De igual manera Alfredo Delgado Calderón plantea una comparación estadística para delatar el sesgo de invisibilización, no solamente cultural sino numérica. Este autor menciona que desde 1646 se hacía patente la presencia de la población africana esclavizada en la Nueva España, alcanzando un porcentaje de 2.04% y de afroestizos 6.08%; frente a ello, la presencia europea era de 0.8% y la de euromestizos de 9.0% (2004:63). Gonzalo Aguirre Beltrán, uno de los investigadores pioneros en los estudios de africanidad en México, cuestiona la razón por la cual existe esta disparidad en la construcción históricas de las categorías identitarias nacionales. Como se menciona en su obra *La población negra de México*:

Si se toma en consideración que, en 1810, cuando se inicia la guerra para la Independencia, la población indígena de México representa el 60% de la población total, que el 38% restante está compuesto por criollos y mestizos, y que el número de negros existentes entonces es apenas el 0.1% de la población, se explica uno porqué nuestros investigadores nunca le conceden la importancia que realmente tiene el contingente negro. A manera de contraste debo hacer notar que para esa misma fecha de 1810 el número de españoles europeos que residen en el país alcanza una suma apenas superior a los 7.000 y que esta cifra también representa el 0.1% de la población total. (2005: 357)

Existen posturas críticas respecto al balance de Aguirre Beltrán ya que se considera que perpetua algunas de las percepciones estereotipadas que afectan a la población afroestiza y afromexicana, utilizando términos como el de “degenerado” (Iturriaga 2020:156). Por otro lado, una de las iniciativas más recientes académicas que buscan poner en valor el campo de estudios de la negritud en México es el de La Tercera Raíz. Este proyecto surgió gracias a las investigaciones de Luz María Martínez Montiel, quien recopiló sistemáticamente la información respecto a la realidad histórica y antropológica de las poblaciones afrodescendientes en México

⁹⁵ Una breve referencia respecto a los órdenes armónicos del fandango jarocho será dada en el apartado 3.2.4 “Instrumentación”

(2016)⁹⁶, basándose en la labor previa de Gonzalo Aguirre Beltrán. Posteriormente, la iniciativa recibió el apoyo de la Dirección General de Culturas Populares, encabezada por Guillermo Bonfil Batalla, etnólogo, antropólogo y autor del libro *México profundo. Una civilización negada* (1990).

El diagnóstico que realiza Martínez Montiel respecto a los escasos estudios de africanidad mexicana es que reinciden en conceptualizaciones que cosifican y despersonalizan a los pobladores afrodescendientes (2005:10). La investigadora, incluso concluye que, dada la escasa presencia de población europea, “el mestizaje se consumó fundamentalmente entre indios y negros” (11). Según Aguirre Beltrán, algunos de los factores históricos a los cuales se atribuye la disolución de la africanidad en la cultura mexicana son: el proceso de aculturación religiosa que convertía “bozales” en “ladinos”,⁹⁷ así como el cimarronaje, es decir la emancipación a partir de la fuga y la conformación de núcleos poblacionales independientes (2005:363).

Más adelante Aguirre Beltrán afirma que en la Nueva España el comercio y la trata negrera se suspendieron en un momento histórico temprano, durante el primer tercio del siglo XVIII, pues resultaron incosteables para la desmejorada economía colonial española. Esto constituye una diferencia significativa frente a otras regiones antillanas y continentales donde la trata negrera pervivió más tiempo y en los cuales se observan rasgos culturales africanos exacerbados, como es el caso de Cuba, Haití o Brasil (365). Cabe destacar también que, en la construcción del imaginario cultural, a estos países se les asoció a una identidad afrodescendiente, mientras que, a otros países, como México, Perú o Bolivia, les fue asignada una “calidad” indoamericana (Martínez Montiel, 2005: 23).

El punto que interesa destacar para nuestro estudio es el énfasis en los canales de transmisión cultural como es la tradición oral y la potencia inmaterial de la palabra

⁹⁶Ver: Afroamérica “La Tercera Raíz” URL: <https://www.nacionmulticultural.unam.mx/afroamerica/presentacion.html> (fecha de acceso 05/07/2022)

⁹⁷ Bozal es un término que denominaba a las personas esclavizadas que eran secuestradas en su región de origen y eran transportados directamente a las colonias. Ladino designaba a las personas esclavizadas que habían pasado por un proceso de instrucción del castellano y de la religión católica en la península ibérica.

(Martínez Montiel 2005:14). Para este estudio entendemos que las estrategias de comunicación abarcan la gestualidad del cuerpo, también llamado el lenguaje no verbal⁹⁸. La autora vincula estas prácticas culturales directamente con la construcción de la vida del pueblo, o como ella lo denomina la *folk-life* o “cultura criolla” de los pueblos africano-europeos asentados en América (Martínez Montiel:15). Un ejemplo de la importancia de la transmisión oral para la construcción de las identidades afrodescendientes se puede observar en los testimonios recogidos por Christian Rinaudo en su libro *Afromestizaje y fronteras étnicas*. En este estudio de carácter etnográfico se desarrolla brevemente la construcción identitaria del barrio de la Huaca en el Puerto de Veracruz (2012:107-121) a partir del sentimiento de pertenencia de sus habitantes.

Aquí el autor expone la manera en que la memoria colectiva genera pertenencia histórica y sin embargo también es motivo de negociación o disputa debido a su patrimonialización. Mas adelante Rinaudo explora la noción de “africanidad selectiva”, utilizando como ejemplo la organización de bailes de son montuno en los callejones del Puerto de Veracruz contemporáneo (154). Sin embargo, su apreciación nos parece limitada pues falla en tomar en cuenta la afiliación emotiva (García de León, 2010), la cual genera una identificación transversal e interseccional de diversas identidades sociales⁹⁹. Por su parte Martínez Montiel reconoce que el riesgo de mercantilización de los bienes culturales siempre está presente y que, a pesar de ello, existen algunos colectivos que ni siquiera entran al mercadeo de lo “exótico”, simplemente porque no están visibilizados. En estos casos es preponderante advocar para que los colectivos que producen el capital cultural también tengan acceso a los medios de producción, difusión y comercialización (Martínez Montiel, 2005:22).

⁹⁸ Otro aspecto indisociable de la negritud es su mecanismo de subversión de las narrativas hegemónicas y su asociación a la cultura de lo “cool” en un ámbito norteamericano y caribeño (Brown, 2019). Ejemplo de ello se observa en diversas prácticas culturales musicales como pueden ser el *blues*, el *soul*, el *funk*, el *jazz*, el *rap*, el *hip-hop*, el *reggae*, el *reggeton* e indiscutiblemente uno de los géneros más extendidos globalmente: el *rock and roll*.

⁹⁹ Según el Instituto Nacional de Estadística, Geografía e Informática en México (INEGI) en Veracruz 215 435 personas se autoidentifican como afromexicanos o afrodescendientes, lo que equivale a un 2.7% del total de la población de este estado. Ver INEGI Censo de Población y Vivienda 2020

El esfuerzo realizado desde las comunidades de base del FJ ha permitido que la reivindicación de la Tercera raíz sea progresivamente asertiva y autoafirmativa. Un ejemplo concreto se puede observar en las variaciones en la gestualidad del baile en el fandango. Existen algunas bailadoras que al moverse sobre la tarima tienen mucha soltura en el movimiento de caderas; también puede distinguirse otro estilo que, manteniendo firme el cuerpo, concentra en el taconeo de los pies. Al preguntar a las intérpretes y ejecutantes de FJ, Gemaly Padua del Colectivo Altepee, Natse Rojas y Clara Baxin sobre dichas variantes, estas fueron atribuidas a las cualidades afroestilizadas identificadas a ciertos territorios¹⁰⁰.

Mientras que en algunas poblaciones con una matriz afrodescendiente como Chacalapa, se observa un movimiento más libre en la zona pélvica; otras regiones con amplia presencia indígena, como es el caso de Soteapan, la corporalidad se percibe más contenida. Si bien las implicaciones políticas de las elocuciones sobre el cuerpo propio y el ajeno se abordarán en el apartado correspondiente, consideramos firmemente que estas afirmaciones abren un espacio de validación para diferentes corporalidades, lo cual implica una renegociación y desdoblamiento de la jarochidad a nivel local¹⁰¹.

Para finalizar este apartado retomamos un tópico que forma parte de la construcción mitológica de la identidad mestiza y jarocha que es el mito de la Malinche. Particularmente nos interesa abordarlo desde la perspectiva de género que aporta Margo Glantz¹⁰². La filóloga fundamenta su análisis en el discurso

¹⁰⁰ Las consultas fueron realizadas personalmente en dos periodos distintos. La información proporcionada por Gemaly Padua fue recabada durante un Taller de Zapateado implementado dentro del 2o Campamento de Música de Cuerdas y Huapango en Huitzilac (México), efectuado en abril de 2014. Los testimonios de Clara Baxin y de Natse Rojas fue recogidos durante el Taller de Son Jarocho de la familia Baxin del 9 al 11 de junio de 2017 en Barcelona (España).

¹⁰¹ Rafael de Jesús Vázquez Marcelo, atribuye las diferencias en las corporalidades al sentido eminentemente ritual del son, ya que en ciertas comunidades popolucas de la sierra de Soteapan es posible observar una relación simbiótica entre la ritualidad, comunidad y danza. De esta manera ciertos sones están reservados para exequias y está estrictamente prohibido bailarlos. Testimonio recogido en una entrevista personal en Xalapa en Julio de 2018.

¹⁰² La propuesta de análisis de Glantz, la cual ofrece una perspectiva novedosa en cuanto a la lectura corporal de género durante la "Conquista" se encuentra referida en la nota a pie en la página 83 de este estudio, apartado 1.3 Lo "jarochismo" como identidad performativa y el auge del "Movimiento Jaranero".

simbólico del cuerpo indígena, recuperando las crónicas de la Conquista. Glantz se enfoca especialmente en la obra de Bernal Díaz del Castillo, *Historia Verdadera de la Conquista de la Nueva España* y propone una relectura de la noción de mestizaje a partir de la corporalidad asociada a la figura de la Malinche. Glantz, en su texto *Doña Marina y el Capitán Malinche*, aborda las diferentes maneras en que se distinguen los cuerpos en la crónica de la Conquista de Díaz del Castillo:

La epopeya está habitada por cuerpos viriles. Es natural, el hecho mismo de conquistar está ligado al cuerpo viril: la lucha es literalmente cuerpo a cuerpo y los golpes lo desgarran, lo abren, las espadas lo hieren, las lanzas lo penetran, el frío lo quema, los pedernales lo hienden [...] Curiosamente, no pasa lo mismo con el cuerpo de las mujeres indígenas [...] se concreta a señalar simplemente si son hermosas o feas, es decir, la apreciación estética determina la medida de su deseo [...] Sobre el cuerpo del guerrero, Bernal puede consignar las más leves minucias, en cambio, el cuerpo de la mujer permanece invisible en el discurso o, a lo sumo, con unos cuantos adjetivo se da cuenta de su hermosura o de su alcurnia. (2016: 260)

Al recalcar en la descripción corporal, la autora señala la cosificación a la cual están sujetos las personas indígenas; esto sucede especialmente en el cuerpo femenino, el cual se valora únicamente en tanto que presenta una utilidad doméstica y sexual. Esta valoración sistemática se quiebra en el caso de la Malinche, quien es descrita como “entremetida, bulliciosa y desenvuelta”. Estas cualidades son precisamente las que la hacen destacar de las otras 19 doncellas que fueron dadas como tributo a Cortés a principios de 1519 (Glantz, 1994:8). De igual manera su capacidad para hablar tanto maya como náhuatl facilitó que se pudiese convertir en *lengua* o intérprete de los españoles hasta la caída de Tenochtitlán.

Cabe detenerse en el tratamiento que le da Glantz al concepto de lengua, desarrollado en el artículo *La Malinche: la lengua en la mano*. Aquí delinea claramente las contradicciones que envuelven el cuerpo de dicho personaje histórico:

La voz es el atributo principal, o más bien literal, de la lengua. Quien no tiene voz no puede comunicar. Designar al intérprete con la palabra lengua define la función retórica que desempeña, en este caso, la sinécdoque, tomar la parte por el todo: quien se ve así despojado de su cuerpo, es solamente una voz con capacidad de emisión, y es la lengua, obviamente, la que desata el mecanismo de la voz. La voz

no es autónoma y, sin embargo, por razones estratégicas y por su mismo oficio, la lengua es un cuerpo agregado o interpuesto entre los verdaderos interlocutores, el conquistador y los naturales. (1994:13)

En el caso de la Malinche, su cuerpo, su ser y su agencialidad se encuentran en *nepantlae*, es decir a medio camino. García de León define este concepto, como un emplazamiento social a medio camino. También menciona que era el nombre que las personas nahuas utilizaban para nombrar a los primeros mestizos (García de León 2006:20). En el inicio de las crónicas su comunicación en náhuatl y maya está intermediada con la de Jerónimo de Aguilar, que hablaba maya y castellano. Sin embargo, progresivamente ella desplaza en cuerpo y en discurso a Aguilar y eventualmente también a Cortés. La peculiaridad de esta metamorfosis onomástica y transubstancial es que la Malinche traspasa su nombre a Cortés, quien comienza a ser conocido tanto por el pueblo azteca como entre los conquistadores como Malinche:

Antes que más pase adelante quiero decir cómo en todos los pueblos por donde pasamos y en otros donde tenían noticia de nosotros, llamaban a Cortés Malinche, y así lo nombraré de aquí a adelante, Malinche, en todas las pláticas que tuviéramos con cualesquier indios, así de esta provincia de Tlaxcala como de la ciudad de México, y no le nombraré Cortés sino en parte que convenga. Y la causa de haberle puesto este nombre es que como doña Marina, nuestra lengua, estaba siempre en su compañía, especialmente cuando venían embajadores o pláticas de caciques, y ella lo declaraba en la lengua mexicana, por esta causa le llamaban a Cortés el Capitán de Marina y para más breve le llamaron Malinche (Díaz del Castillo en Glantz, 2006)

La autora incide en el hecho de que es el propio cronista, Bernal Díaz del Castillo, quien asume el código de los vencidos y no al revés. Esta reflexión es pertinente en tanto que denota la existencia de procesos performativos en la narrativa de la Conquista. Más aún es notable que sea un código que provenga desde una visión marginal de los indígenas y no desde una hegemonía de los conquistadores, como era el caso de los actos de “requerimiento”¹⁰³ (Lane, 1998:52 y Birr, 2018: 265).

¹⁰³ El Requerimiento fue un texto jurídico elaborado por el jurista Juan López de Vivero [de Palacios Rubios] en 1512, el cual debía de ser leído por los conquistadores ante los pueblos originarios de América. El objetivo de este texto era generar un marco legal dentro del cual

Con esta reflexión Glantz subvierte la narrativa hegemónica que la retrata como la quintaescencia de la traición en el “malinchismo” o la victimiza como *la Chingada* (Paz, 2003:224) y señala un camino performativo para resignificar la historia fundacional de México, una historia instrumentalizada en gallinas, gallipavos, oro, turquesas, mantas de algodón y reflejos. (Glantz 2022:7) Cabe mencionar la correlación temporal entre la popularización del término “malinchista” en la literatura periodística de izquierda, el cual coincidió con la presidencia de Miguel Alemán y la instrumentalización del son jarocho como estrategia populista para neutralizar cualquier acusación de entreguismo a los capitales extranjeros (Cardona, 2006:394).

El análisis de la corporalidad performativa de una figura histórica como la Malinche es pertinente en tanto que constituye un referente simbólico, tanto a nivel nacional (Paz, 2003:224) como a nivel local sotaventino. En este sentido, el investigador Alfredo Delgado Calderón menciona:

Un buen número de feministas reivindican a la “dama de la Conquista” como ejemplo de la opresión masculina y del afán y capacidad de muchas mujeres por trascender su condición de subordinadas. Llama la atención que, en el sur de Veracruz, la Malinche sea objeto de veneración y que varios pueblos se disputen el honor de haberle dado a luz y servido de vasallos. (2004:151)

La paradoja que acompaña la lengua de Malinche es el silencio en el que cae una vez fue consumada la caída de Tenochtitlán. De la elocuencia retratada en las crónicas previas, su figura cae en el silencio y las circunstancias de su descendencia y muerte se encuentran desdibujadas (Delgado Calderón 2044:165). Este lenguaje corporal y su consiguiente silencio establece un paralelismo con los testimonios descritos de las mujeres que bailan fandangos. La soltura del baile desencadena fantasías, pero al acabarse la música algunos cuerpos son silenciados y se espera que asuman ciertos roles definidos por el género. En este sentido la labor histórica de las mujeres para facilitar la ejecución de este tipo de celebraciones, como es el caso de la crianza o la elaboración de alimentos, no ha

se exhortaba a los habitantes a convertirse en vasallos del Rey y también se establecía la fórmula para la ejecución de la guerra.

recibido el mismo reconocimiento que otras actividades realizadas prioritariamente por hombres.

La práctica social del FJ encuentra sentido y coherencia dentro de los marcos de valores que cada comunidad sustenta. Ante esta todo es prioritario acceder a estos marcos de valor de manera corresponsable. Cabe destacar que recientemente existen diversas iniciativas, entre ellas la agrupación colectiva de *Son Jarocho Feminista*¹⁰⁴. Gracias a esta iniciativa implementada a través de en redes virtuales y comunitarias se ha realizado una importante labor de difusión y de soporte para denunciar actos de violencia de género y de inequidad en el acceso a los recursos. Esta agrupación también realiza labores de apoyo y difusión de la practica artística de las mujeres en el fandango.

Para finalizar este apartado nos interesa recuperar la noción de *nepantlae*, el cual además de delinear una alternativa al mestizaje, ha sido un término reivindicado por parte de colectivos y artistas chicanos fronterizos para denunciar su propio estado liminal o de bastardía. De una manera semejante a lo interseccional el cual evoca encrucijadas, *nepantlae* nos obliga a mirar aquello que no está dicho y reconocer que estamos a medio camino. Como menciona Guillermo Gómez Peña, la conciliación de la identidad-territorio retrata una multirrealidad fracturada, en la cual: “nos desmexicanizamos para mexicomprendernos, algunos sin querer y otros a propósito”. (Gómez Peña en Diéguez, 2007: 51-52). La perspectiva interseccional en el FJ merece cuando menos un reconocimiento sobre la manera en que se reproducen patrones de desigualdad en las celebraciones y cuestionar si es posible remover los cimientos de este sistema, a través del encuentro con otros ámbitos culturales y otras narrativas sociales. Este proceso se autocrítica no está exento de pugnas internas, como bien lo describe Gloria Anzaldúa:

Porque yo, una mestiza,
salgo continuamente de una cultura
para entrar en otra,
como estoy en todas las culturas a la vez,
alma entre dos mundos, tres, cuatro,

¹⁰⁴ Para mayor información consultar URL:
<https://www.facebook.com/SonJarochoFeminista> (Acceso 03/09/2022)

me zumba la cabeza con lo contradictorio.
Estoy norteada por todas las voces que me hablan
simultáneamente.

(2016: 134)

1.6 Recapitulación

En este primer capítulo se ha pretendido ofrecer un resumen del estado de la cuestión respecto al alcance de los estudios sobre el FJ, así como un seguimiento testimonial para trazar cronológicamente su desarrollo prescriptivo. Como se ha podido observar en este estudio, las primeras menciones escritas sobre fandangos se registraron en la península ibérica a inicios del siglo XVIII. En el proceso de definición del origen del término existen diversas posturas, algunas de las cuáles defienden un origen netamente ibérico y otros puntos de vista alegan una proveniencia indiana. Este estudio se adhiere a la narrativa histórica en el cual las dinámicas relacionales, tanto económicas como sociales, establecidas en el Caribe afroandaluz constituyen un origen y matriz cultural marítima en común. Las bitácoras, ficciones y registros y de viajeros muestran una importante difusión del baile del fandango que llegó a traspasar fronteras. En el caso de México-Nueva España, el fandango se ubicaba en la periferia de la legalidad ya que frecuentemente recibió sanciones por parte del Tribunal del Santo Oficio. Esto se puede corroborar en los registros de acusaciones por faltas a la moral cristiana en el caso del *Chuchumbé* o del *Pan de Jarabe*. De manera general se puede observar que el fandango hispanoamericano formaba parte fundamentalmente de las festividades de clases populares en diversos contextos geográficos. En el caso de México, el fandango subsistió en diferentes regiones rurales ligado al uso de la tarima. En ambos lados del Atlántico, se puede considerar como un baile de cortejo.

En este capítulo también se ha abordado el proceso de conformación de identidad nacional que llevó a los intelectuales mexicanos del siglo XX a elaborar una narrativa mítica para uniformar el sentido de nación. Para hacer esto, se recurrió a la construcción conceptual del mestizaje. Esta conceptualización se percibe frecuentemente de manera esencialista como si fuera posible delinear una manera monolítica de entender las identidades “mexicana” y “jarocho”. A causa de las continuas interacciones culturales y la porosidad de las fronteras que prevalece en el siglo XXI, la aproximación unitaria es deficiente. Por ello en este estudio nos

aproximamos a una forma performativa de entender la identidad. De esta manera los conceptos de mestizaje y jarocho se alejan de la acepción reduccionista para abrir un abanico de sentidos incorporados a las prácticas sociales y comunitarias del grupo que fomenta el fandango y la fiesta. Es importante recordar que el espacio simbólico del FJ como fiesta ha sido resignificado en diferentes periodos históricos.

Un ejemplo de estos procesos de resignificación se puede observar en el impulso que vivió el FJ a nivel comunitario gracias al *movimiento jaranero*. Esta iniciativa surge como una coyuntura de investigación musical, etnográfica y como una urgencia de las propias comunidades de poner en valor los saberes tradicionales de la cultura musical del fandango. Si bien el movimiento jaranero, se puede afirmar que comenzó aproximadamente en el 1978, con el 1er Encuentro de Jaraneros en Tlacotalpan, lo cierto es que su trayectoria se ha ido enriqueciendo gracias a la diversidad de comunidades en distintas regiones y países que han hecho suya esta tradición. Esta expansión del fandango ha generado inevitablemente dinámicas de negociación de identidades en las cuales lo tradicional y lo actual conviven simultáneamente.

Algunas de estas tensiones que se pueden observar en el caso específico del FJ posterior al *movimiento jaranero* son las que desprenden de clasificar esta música y acontecer como parte de la cultura popular, del ámbito folklórico y/o de las raíces tradicionales. En este sentido lo popular necesariamente entraña una tensión entre la cultura reconocida como “alta” o de “élite” y la del “pueblo”. Cuando se habla de las manifestaciones folklóricas, la tensión se despliega entre las fuerzas de hegemonía de un diseño unitario de nacionalidad y la evanescencia de las identidades de las poblaciones locales. Adicionalmente el concepto de folklore se encuentra fuertemente asociado al surgimiento de los Estados nación durante el siglo XIX y principios del XX. En el caso de las tensiones que se acarrearán en el ámbito tradicional, el principal conflicto que surge es entre la atribución creativa de la autoría colectivizada de una población y la capacidad de propuesta (o inclusive apropiación) del agente individual.

Finalmente, en este capítulo se ha buscado introducir una perspectiva interseccional que otorgue herramientas para describir con precisión la multiplicidad de experiencias que pueden vivirse en un fandango y la manera en que se construyen los procesos de diferenciación. Los indicadores primordiales en los que

nos hemos centrado para trabajar el análisis interseccional son el espectro de género y las fórmulas históricas de racialización dentro del FJ. De ello es posible concluir que el espacio simbólico de la fiesta del fandango es un acontecer producto del encuentro de subjetividades y que los cánones que rigen la lógica de socialización se negocian en vivo, en presente y de manera recíproca.

Capítulo 2

Vamos a la mar morena
allá nos encontraremos
mi cuerpo será el navío
y tus brazos serán remos

2. Parámetros para el estudio de la performatividad del FJ

Como se ha podido observar en el capítulo anterior, algunos teóricos e investigadores atienden a las cualidades performativas del FJ para determinar su especificidad musical y su relación con los diversos contextos dentro de los cuales se desenvuelve (Reyes 2015, Volkoviskii 2016, y Hernández 2017). Para este trabajo de investigación la performatividad es pertinente en tanto que en sí misma es una conceptualización que ampara diferentes aproximaciones del fandango, tanto en su aspecto de cultura popular, folklórica, tradicional y también como un acontecimiento único e irrepetible.

En este capítulo el objetivo consiste en delinear un corpus de investigación que sienta las bases teóricas para analizar el FJ, desde una perspectiva autorreferencial apegada a la línea de los estudios de la performatividad (*performance studies*). La aproximación a este concepto busca generar intersecciones entre diversas posturas teóricas para esclarecer los discursos y códigos tácitos y explícitos que se perciben durante la participación de un fandango. Para ello es importante distinguir, diferenciar y enunciar las cualidades que se asumen del ámbito de la performatividad del fandango.

Este proceso de reflexión se considera necesario en tanto que la negociación de la identidad del FJ en un contexto globalizado actual implica reconocer ciertas dinámicas y luchas de poder desde posiciones hegemónicas y subalternas, muchas veces sustentadas desde los propios actores culturales tradicionales. Este estudio se apoya de las conceptualizaciones de teatralidad y performatividad para generar un marco que ayude a percibir la matriz diferenciada del fandango. Como menciona Ishtar Cardona, las tradiciones frecuentemente se instituyen mediante un proceso de "filiación inversa", es decir que gracias al contacto con otras culturas es posible tomar conciencia de las especificidades propias (2006). La estrategia de abordar el FJ desde la performatividad también resulta pertinente debido a que el espectro de ámbitos que toca el *performance* como configuración escénica nos permite hablar simultáneamente de ritualidad, de ejecución artística, de goce y de juego.

2.1 Marco teórico de lo performativo en las artes escénicas

Para comenzar es pertinente diferenciar entre dos conceptos que se utilizan frecuentemente como sinónimos, aunque no sin controversia: teatralidad y performatividad. Cuando se pretende definir el primer término necesariamente se recurre a él como oposición al texto teatral y se enmarca en la institución del teatro. De hecho, Patrice Pavis plantea que el origen del concepto de teatralidad deviene de la doble traslación metonímica en el que la materialidad sígnica de la mirada sobre el hecho teatral pasa a convertirse en un edificio llamado teatro y acaba sedimentando en el concepto de arte dramático (1998,435). En el caso de España y Latinoamérica, se puede afirmar que muchos de los investigadores de la teoría escénica se han cobijado dentro del concepto de teatralidad para proponer entrecruzamientos entre lo teatral y lo real (Diéguez, 2007 y Sánchez, 2007a).

Por otro lado, la inquietud de los estudios de performance o de la performatividad (*performance studies*) se institucionalizó durante los años ochenta del siglo pasado, desde dos centros académicos estadounidenses, lo cual ha fomentado en cierta medida, una desconfianza respecto a dicho campo de estudio, sobre todo en Latinoamérica (Prieto, 2009). Sin embargo, como menciona Antonio Prieto, las prácticas de performance ya estaban diseminadas desde los años 70 en Iberoamérica, en las formas de teatro “pánico”, “arte-acción” o “montajes de momentos plásticos”. Sin embargo, la conformación del corpus teórico escrito de los estudios de la performatividad se impulsó desde dos núcleos académicos norteamericanos. De esta manera, según Richard Schechner, la Universidad de Nueva York sigue una línea de análisis cercana a los estudios culturales, de género, postcoloniales y postestructurales; mientras que la Universidad Northwestern se plantea la investigación desde la etnografía, la interpretación oral y las teorías de los actos del habla (2012:29)¹⁰⁵.

Este estudio se ha decantado por una conceptualización de performatividad que autodefinimos como fluida ya que consideramos que ello nos permite establecer

¹⁰⁵ Los estudios de la performance , o *performance studies*, recibieron un importante impulso por parte del cuerpo académico de la Universidad de Nueva York durante la década de los 70's y 80's del siglo pasado. Dicho impulso fue encabezado por Richard Schechner, en colaboración con investigadores como Michael Kirby, Ted Hoffman, Brooks McNamara, Barbara Kirshenblatt-Gimblett y Victor Turner. Ver Schechner, 1998:358-359.

conexiones culturales del fandango en un nivel sistémico. Con todo ello en este estudio las fronteras de sentido entre lo teatral y lo performativo se plantean desde una materialidad porosa para conformar marcos referenciales de ida y vuelta que permitan transitar entre diferentes disciplinas a través de las teorías de la performatividad y generar una mirada escénica crítica y centrípeta hacia dentro del fenómeno (Prieto 2009).

2.1.1 Enunciación y estética de lo performativo

El término de performativo fue acuñado por John L. Austin para describir una función comunicativa que permite que ciertos enunciados o elocuciones emitidos en determinados contextos tengan la capacidad de *hacer* o *efectuar* la acción que están diciendo. Esto quiere decir que este tipo de elocuciones no describen, constatan o reportan nada de la realidad, sino más bien “inauguran” un nuevo estado de realidad. Los ejemplos a los que se remite el autor permiten comprender mejor esta conceptualización: las apuestas, las promesas, las palabras proferidas durante ceremonias de bautizos o nupcias:

To name the ship *is* to say (in the appropriate circumstances) the words ‘I name...’. When a I say, before the registrar or altar, ‘I do’, I am not reporting on a marriage: I am indulging in it. What are we to call a sentence or an utterance of this type? I propose to call it a *performative sentence* or a performative utterance, or for short, ‘a performative’[...] The name is derived, of course, from ‘perform’, the usual verb with the noun ‘action’: it indicates that the issuing of the utterance is the performing of an action. (1962:6-7)¹⁰⁶

En este sentido, cuando se le nombra a una persona o a un objeto no necesariamente se describe un hecho que pueda ser clasificado como verdadero o falso. En cambio, se entra en un nuevo estado de realidad en el cual, a partir de una circunstancia precisa, una persona o un objeto pasará a ser nombrado de determinada manera. Austin también indica que muchos de estos enunciados

¹⁰⁶ Traducción simple: Nombrar un barco es enunciar (en las circunstancias apropiadas) las palabras ‘Yo nombro ...’. Cuando digo, ante el registro civil o en altar, ‘Sí [Acepto]’, no estoy describiendo o referenciando un matrimonio: estoy cediendo voluntariamente en el momento. ¿Cómo debemos llamar a una oración o un enunciado de este tipo? Propongo llamarla una oración performativa o una elocución performativa, o para abreviar, ‘una performativa’ [...] El nombre se deriva de la palabra ‘realizar’ [perform], el verbo habitualmente asociado a un sustantivo de ‘acción’: esto indica que la emisión del enunciado es la realización de una acción.

performativos pueden ser clasificados, dentro de una categorización de lenguaje jurídico, como enunciados contractuales, declaratorios u operativos. Así pues, dentro de un contrato existen algunas cláusulas que recitan el contexto de las circunstancias y también están algunas otras que efectúan la naturaleza del contrato (1962:7).

Por otro lado, dentro de la línea de los estudios de la filosofía del lenguaje, Jacques Derrida realizó un comentario posterior a las anotaciones de Austin poniendo el énfasis en el proceso de iterabilidad y como se relación éste con la alteridad y el contexto (1988:7). En el texto *Signature, évènement, contexte*, el autor pone en relevancia la cualidad de los enunciados de ser citados (*citationnalité*-citacionalidad) y, por esta razón, suscitar infinitamente nuevos contextos para su iterabilidad:

Tout signe, linguistique ou non linguistique, parlé ou écrit [...] peut être cité, mis entre guillemets; par là il peut rompre avec tout contexte donné, engendrer à l'infini de nouveaux contextes, de façon absolument non saturable. Cela ne suppose pas que la marque vaut hors contexte, mais au contraire qu'il n'y a que des contextes sans aucun centre d'ancrage absolu. (Derrida, 2016)¹⁰⁷

La controversia filosófica radica en que, tanto para Austin como para su discípulo John Searle, existen ciertos casos en los que el lenguaje se comporta de manera parasitaria y los enunciados performativos pierden su fuerza ilocutiva (*illocutionary force*) y no cumplen con su cometido; tal sería el caso de una escena teatral, una recitación poética o un soliloquio. En estos ejemplos existe un microcontenedor (es decir el teatro) que hace que las palabras no generen la acción transformadora de realidad que había descrito Austin con sus “performativas”¹⁰⁸. Para Derrida los

¹⁰⁷ Trad. Todo signo, lingüístico o no lingüístico, hablado o escrito [...], puede ser citado, puesto entre comillas; por ello puede romper con todo contexto dado, engendrar al infinito nuevos contextos, de una manera inconmensurable. Esto no supone que la marca valga fuera del contexto, sino al contrario, que solo hay contextos sin ningún centro de anclaje absoluto.

¹⁰⁸ Cabe mencionar que uno de los componentes primordiales que distinguen la teatralidad es la convención social del teatro. En este sentido existen ejemplos emblemáticos en la historia de las artes escénicas como son los soliloquios escenográficos de Shakespeare, la “cuarta pared”, la platea oscura de Wagner o el teatro mínimo de Peter Brook. En todos estos casos que abarcan diferentes periodos históricos se observa que las convenciones sociales se construyen y se instauran de manera híbrida. Según el caso pueden tener elementos de elocución verbal o de acción escénica y en todas las situaciones se refuerzan a partir de la repetición y de la incorporación de la convención en el comportamiento de las

enunciados performativos son efectivos en tanto que repiten un código reconocible, es decir citable (1988:18). La aportación del filósofo francés es que dimensiona las circunstancias específicas en las cuales interactúan los elementos comunicativos y atribuye una cualidad contingente a los significados (Schechner, 2012:108-109).

Para nuestro estudio también es pertinente la propuesta teórica de Erika Fischer-Lichte, quien retoma las propuestas de Austin para delinear las características de una estética de lo performativo directamente aplicado a la escena teatral. En su libro homónimo la autora propone una categorización que separa la escenificación conceptual planificada (*Inszenierung*) de la realización escénica en vivo (*Aufführung*) (2014:104). Fischer-Lichte recupera la definición de Austin de los enunciados performativos como actos lingüísticos autorreferenciales constitutivos de realidad y desarrolla la noción del bucle de retroalimentación autopoietico:

[...] el proceso estético de la realización escénica se ejecuta siempre como autogeneración [... lo cual] quiere decir que todos los participantes la crean conjuntamente, pero que no puede ser completamente planificada, controlada y, por así decirlo, producida por ninguno de ellos en concreto, que escapa tenazmente al poder de disposición de cada uno de ellos (2014:102).

De estas tres propuestas se rescatan algunos conceptos como performativo, citacionalidad y bucle de retroalimentación autopoietico, los cuales nos ayudan a poner en perspectiva algunos rasgos que permiten describir performativamente la experiencia del FJ. Por un lado, en el FJ depende de la narratividad que comparte la comunidad que lo genera. Este hecho se corresponde con las performativas de Austin, pues estas enunciaciones son válidas y transformadoras para contextos específicos. En la misma línea el fandango también genera citacionalidad en el conocimiento y experiencia incorporada de las personas participantes. El ejemplo de Derrida sobre el pantano puede parecer una *reductio ab absurdum*, sin embargo, la repetición y la referencialidad es lo que otorga contundencia a las acciones “rituales” que toman lugar en un fandango. Un ejemplo de ello se puede observar

personas participantes del hecho teatral. Atendiendo a estas características es posible afirmar que la convención teatral tiene elementos performativos o viceversa, que la construcción de performatividad se cimenta en convenciones teatrales que han sedimentado históricamente.

en el cortejo de la gala, que tuvo que comenzar alguna vez y se puede especular que su popularidad devino del éxito para socializar.

Otro ejemplo de citacionalidad escénica se puede observar en el protocolo para bailar subir a la tarima y bailar zapateado. En el caso del FJ actual, el “cánon” tácito extiende una cortesía para que el baile comience siempre que se ha cantado una copla entera y un estribillo del son que se interpreta. Hasta ese momento no se considera adecuado comenzar a bailar. Igualmente, las personas que desean subir a la tarima a bailar deberán permitir que los que están bailando puedan hacer un ciclo entero, incluyendo otra copla y otro estribillo durante el cual se hacen mudanzas y repiqueteos específicos que acentúan el ritmo específico del son que se baila¹⁰⁹. Lo que cabe destacar es que independientemente del hecho de conocer previamente los cánones del baile y de socialización, la sola acción de estar presente y observar las dinámicas del fandango permiten entrar en contacto con sus formas peculiares de organización. De esta manera la citacionalidad¹¹⁰ se genera en el acontecer mismo por fuerza de reiteración.

Finalmente me interesa destacar que el bucle de alimentación autopoietico es especialmente relevante para la dinámica performativa del fandango pues es la expresión de la escucha, la comunicación y el goce colectivo que puede llegar a

¹⁰⁹ Los cánones para bailar el fandango jarocho se explicarán con más detalle en el apartado 3.2.3 sobre Corporalidad. Cabe destacar que en este trabajo narro mi experiencia personal en la cual he podido participar en diferentes fandangos, en diferentes localidades a lo largo de 13 años. Esta experiencia está limitada a los recursos que he podido destinar para llevar a cabo esta investigación.

¹¹⁰ Existe también la posibilidad de entender los procesos de folklorización como actos de citación cultural en la medida en que el folklore establece vínculos de referencia con otras unidades de significado, las cuales se perciben como cerradas y autosuficientes. Un ejemplo concreto sobre estos procesos se puede observar en la sistematización de los estilos de baile que actualmente se estudian en las academias de danza en México. Durante los años 80's las personas impulsoras del “movimiento jaranero” se esforzaron en difundir la onomatopeya del “PAN-ca-fé-con--PAN...” para facilitar el entendimiento e incorporación de la rítmica básica del fandango. Cuarenta años después esta figura dancística ya se estudia en las aulas bajo la nomenclatura de “veracruzano ranchero”. En este proceso se adapta al ámbito académico gran parte de los códigos rurales que siguen vigentes gracias a la revitalización del “movimiento jaranero”. El giro irónico es que en un inicio los impulsores del propio movimiento establecían una distancia respecto a todo aquello denominado como “folklore” pues se consideraba como artificial o poco auténtico. Agradezco al Dr. Carles Batlle la puntualización sobre la citacionalidad en los procesos de folklorización y a Pedro Ordoñez la referencia sobre los estilos dancísticos en la Academia de Danza Mexicana.

surgir en una fiesta de fandango. La definición de Fischer-Lichte pone el énfasis en la energía compartida y en la pertenencia colectiva del acontecimiento. Aquí es pertinente distinguir entre una planificación previa (*Inszenierung*) del acontecimiento del fandango. En esta etapa se contempla la gestión de contacto con todas las partes (música, danza y la casa o centro de acogida) para garantizar una convocatoria de personas que “sostengan” la energía del evento. Lo cierto es que el acontecer de la realización en vivo (*Aufführung*) es permeable a las contingencias y a las subjetividades individuales; por ende, la energía de un fandango siempre será diferente.

2.1.2 Ritualidad y performance

Para este estudio es pertinente hablar de ritualidad pues en este ámbito se engloban elementos relevantes para el análisis del fandango, principalmente la codificación del comportamiento lúdico y ritualizado de manera colectiva. A pesar de (o tal vez precisamente por) su carácter de improvisación, el fandango requiere de unas pautas tácitas que regulan las interacciones durante el acontecer. Además de ello, la ejecución de un fandango implica un esfuerzo significativo para la comunidad, en tanto que debe dedicar tiempo y recursos para su organización.

En la teoría desarrollada por el antropólogo Victor Turner se plantea una categorización que es pertinente para nuestro análisis. Por un lado, se describen las distintas formas de ritualización colectiva y por otro lado se conceptualiza la noción de liminalidad, la cual se refiere a los procesos de cambio, transición y /o transformación. Para Turner los ritos pueden ser de dos tipos: los que refieren a cambios o crisis en la vida de una persona (*life-crisis rites*) y los rituales de calendario o estacionales (*calendrical* o *sesonal rites*) (1966:168). Frecuentemente los ritos de paso individuales tienden a ser irreversibles para los sujetos que los viven, mientras que los ritos estacionales suelen repetirse cada año o con una cierta frecuencia y con la participación de la comunidad (1982:25). Así pues, los ritos de paso, (tanto individuales como colectivos) pueden estudiarse a partir de una desagregación de sus componentes o fases.

De esta manera se observa primeramente un estado o comportamiento de “separación” en el cual el individuo o grupo rompe, simbólica o realmente, con una estructura social o una condición cultural anterior. Posteriormente entra en un estado de margen, de umbral o de limen, durante el cual suceden las

transformaciones, generalmente instrumentalizados mediante intensas pruebas (*ordeals*) que someten al individuo o grupo a una pérdida de identidad. Finalmente, en la tercera fase de reincorporación, el paso se ha consumado y el individuo o grupo pasa a tomar un nuevo lugar o estatus dentro del núcleo social (Turner, 1982:24). Estas tres fases también se pueden denominar preliminar, liminar y posliminar (Schechner, 2002:52).

La peculiaridad de esta propuesta es que el espacio de transición, el limen, tiene la capacidad de expandirse, espacial y conceptualmente, para albergar procesos complejos de acción. De aquí se extrae la conceptualización de liminalidad cuyo principal atributo es su estado intersticial.

Tanto Turner como Schechner, realizan una distinción entre los ritos liminales tradicionales de las acciones liminoides, las cuales cumplen funciones simbólicas semejantes al ritual, pero se materializan en actividades de ocio o esparcimiento. En este matiz Schechner introduce el concepto dual de “transportación-transformación”:

Liminal rituals permanently change who people are. These are transformations. Liminoid rituals effect a temporary change –sometimes nothing more than a brief experience of spontaneous *communitas* or a several-hours-long performance of a role. These are transportations. From a spectator’s point of view, one enters into the experience, is “moved” or “touched” (apt metaphors) and is then dropped off about where she or he entered (2002:63)¹¹¹.

Si bien el concepto de *communitas* (Turner 1966:113) será abordado en un apartado posterior, en esta definición se destaca la cualidad temporal de la experiencia de conmoción (moved). Schechner plantea que las personas oficiantes de rituales (shaman, rabinos, sacerdotes, performers, etc.), han pasado por el proceso ritual iniciático y han sido transformados en un momento de su vida. Sin embargo, al participar de un ritual, liminal o liminoide, vehiculan el estado liminal, son transportados y pueden ayudar a otros en su iniciación (2002:66). De esta

¹¹¹ Traducción simple: Los rituales liminales cambian permanentemente la identidad de las personas. Son transformaciones. Los rituales liminoides efectúan un cambio temporal– a veces nada más que una breve experiencia de *communitas* espontánea o una interpretación de varias horas de un papel. Estos son transportes. Desde el punto de vista del espectador, uno entra en la experiencia, es "conmovido" o "tocado" (metáforas aptas) y luego es soltado en el punto donde ella o él entró.

manera cuando el rito se acaba es posible reinsertarse a la vida cotidiana. En este punto es donde, para Schechner los procesos rituales y las experiencias estéticas performativa confluyen:

Transportations occur not only in ritual situations but also in aesthetic performances. In fact, this is where all kinds of performances converge. Actors, athletes, dancers, shamans, entertainers, classical musicians—all train, practice, and/or rehearse in order to temporarily “leave themselves” and be fully “in” whatever they are performing (2002:64)¹¹².

Un evento que ayuda a ejemplificar algunos aspectos de las teorías de los ritos de Schechner y Turner dentro del ámbito del fandango puede ser el Encuentro anual de Jaraneros en la Ciudad de Tlacotalpan, Veracruz. Como se mencionó anteriormente, este acontecimiento históricamente refiere a la peregrinación de músicos al templo de la Virgen de la Candelaria en Tlacotalpan. Este evento toma lugar cada día 2 de febrero (Día de la Candelaria) y dentro de la tradición católica-cristiana ortodoxa refiere a la presentación del niño Jesús en el templo. Sin embargo, Ivanov (2013:113) establece una conexión de la peregrinación hacia el santuario de la Candelaria con el culto prehispánico de Chalchiutlicue, diosa de las aguas y la navegación. Esta interpretación es pertinente en tanto que Tlacotalpan fue una ciudad que antiguamente estaba situada en un islote y que dependía fundamentalmente de las corrientes fluviales del Río Papaloapan.

Así pues, durante estas fechas Tlacotalpan se convierte en una romería desbordada donde convergen músicas tradicionales, fandangos y conciertos masivos de bandas del ámbito comercial. De igual manera se organiza ferias, cabalgatas, competencias deportivas de regatas, desfiles escolares y diversos eventos ganaderos. En este sentido, el espacio y tiempo cotidiano de la localidad se rompe para dar paso al espacio y tiempo liminal de la “fiesta ritual”. La importancia que ha adquirido esta festividad ha generado una expansión gradual, incorporando numerosos eventos, algunos de ellos implementados por intereses

¹¹² Traducción simple: Los transportes suceden no sólo en situaciones rituales, sino también en actuaciones estéticas. De hecho, aquí es donde convergen todo tipo de actuaciones. Actores, atletas, bailarines, chamanes, artistas, músicos clásicos— todos entrenan, practican y/o ensayan para “salir de sí mismos” temporalmente y estar completamente “en” aquello que están interpretando.

más turísticos y económicos que por una necesidad originariamente ritual. La peculiaridad de los eventos asociados a los fandangos jarochos es que frecuentemente se escuchan los mismos sones, una y otra vez con algunas variantes estilísticas atribuidas a cada agrupación o variación local. La sensación particular que he tenido al tener la oportunidad de participar como asistente a las Festividades de la Candelaria en Tlacotalpan es que hay un rumor musical persistente en el fondo, en algún lugar de la ciudad, que acompaña al sonido del río.

De manera general, las propuestas teóricas de Schechner, basadas en las lecturas de Turner y van Gennep, ofrecen un marco autorreferencial sustentable para analizar la performatividad y la performance de una manera sistémica. Sin embargo, también han recibido objeciones en tanto que su metodología tiende a comparar diferentes tradiciones performativas utilizando un criterio fijo, el cual tiene pretensiones universales (Bharucha, 1984:12-15¹¹³). Por otro lado, las conceptualizaciones de liminalidad y performatividad también ha sido abordadas por Ileana Diéguez (2007), quien las resignifica como prácticas dentro del marco de lo político en el ámbito latinoamericano:

Me interesa insistir en la liminalidad como antiestructura que pone en crisis los *status* y jerarquías, asociada a situaciones intersticiales, o de marginalidad, siempre en los bordes sociales y nunca haciendo comunidad con las instituciones, de allí la necesidad de remarcar la condición independiente, no institucional, y el carácter político de las prácticas liminales. (18)

La propuesta teórica de Diéguez se apoya en las piezas plásticas, escénicas y performativas de grupos como *Yuyachkani*, *La Candelaria*, *Periférico de Objetos*, *Macunaima*, *Teatro de los Andes*, entre otros (19). Sin embargo, en el ámbito del fandango es posible identificar una importante práctica liminal, llamada *Fandango Fronterizo*, de la cual haré una breve mención a continuación.

¹¹³ El propio teórico Rustom Barucha omite diversas tradiciones “no occidentales” como la Pascola de los Rarámuris en Chihuahua o el Via Crucis en la población de Iztapalapa en la Ciudad de México, entre otras, cuando se refiere a las tradiciones contemporáneas en las que personas representan dioses o figuras divinas.

Desde el 2008, cada primavera se lleva a cabo un fandango en la zona fronteriza entre México y EE.UU.¹¹⁴. Esta iniciativa surge como respuesta a una llamada realizada por varios colectivos musicales de Tijuana y San Diego. En la primera convocatoria respondieron músicos y jaraneros de Los Ángeles, Santa Ana, Mexicali, Ensenada y Sonora (Figueroa 2014a: 88-89). Dicho evento sigue teniendo lugar debido a la perseverancia de los organizadores, quienes, cada edición, buscan invitar a músicos de la región Sotaventina. Inclusive existen repercusiones en otras ciudades, como México o París, en las cuales se organizan fandangos que han llegado a adoptar el epíteto de fronterizo, solidarizándose así con la iniciativa¹¹⁵. El caso del *Fandango Fronterizo* es peculiar en tanto que se erige como un acontecimiento que reúne a las personas precisamente en el lugar de la separación (Bearn 2011:166). Como menciona una de las participantes:

By managing to hold a fandango at the border, the sociality of sound temporarily wills the border out of existence. Indeed in the case of the *Fandango Fronterizo*, embodied practices are “an episteme, a praxis, a way of knowing as well as a way of storing and transmitting cultural knowledge and identity that is not adherent to political or nation-state boundaries” (Gonzalez, 2017: 272)¹¹⁶.

La importancia simbólica del *Fandango Fronterizo* radica en la relevancia política y también en la configuración espacial, la cual que se adapta a la valla para priorizar la convivencia comunitaria. En un fandango regular la tarima es el núcleo sin embargo existe un tejido en red que redistribuye la energía. En el caso del fandango fronterizo se colocan dos tarimas una de cada lado, sin embargo, los códigos de vinculación se extienden por ambos lados. De esta manera es posible hacer una lectura del fandango como un acontecimiento estético liminal (liminoide, según Turner y Schechner), en tanto que rompe de manera simbólica con una lógica

¹¹⁴ Cabe mencionar que, en el ámbito europeo, también se realizan encuentros y festivales de fandango y música jarocho. Un ejemplo es el Encuentro de Jaraneros de París, el cual toma lugar casi siempre en temporada estival.

¹¹⁵ En el Anexo C.b. se mencionan dos ejemplos de este tipo de fandangos fronterizos solidarios.

¹¹⁶ Trad. Al lograr mantener el fandango en la frontera, el poder de la “socialidad” del sonido la elimina temporalmente. De hecho, en el caso del Fandango Fronterizo, las prácticas somáticas son “una episteme, una praxis, son una forma de saber y una forma de almacenar y transmitir conocimiento e identidad cultural que no se adhiere a las fronteras políticas o nacionales”

geopolítica real y atestigua una frontera porosa. Esta percepción conecta con la apreciación de Diana Taylor:

Witnessing presupposes that looking across borders is always an intervention and that the space of interlocution is always performative. It works within an economy of looks and in a scenario where positions—subject/object, see-er/seen—are constantly in flux, responding to each other. (1998:183)¹¹⁷

Así pues, para abarcar la dimensión performativa del fandango, como un acontecer ritual, se necesita dimensionar todos aquellos elementos particulares que construyen la codificación del comportamiento liminal. Delgado Calderón recoge la costumbre popoluca¹¹⁸ de bautizar los instrumentos (jaranas) y la tarima (tablado de madera):

Se escogía un pollo blanco, se le daba siete vueltas a la tarima, tocando con él cada una de las esquinas en cada vuelta, para luego sacrificarlo. Previamente se sacrificaba también un cerdo y se hacían tamales. La carne del pollo se hacía en caldo o se agregaba a los tamales, mismos que se consumían en la madrugada. Enseguida se tiraban al río las plumas del pollo y los restos del cerco (2004:53)

Este tipo de rituales ciertamente se acotan en la extensión de las comunidades popolucas, aunque no es raro para otras personas de otros contextos el hecho de bautizar a su instrumento o inclusive que su jarana ya venga con un nombre dado por su laudero (*luthier*). Otro ejemplo de ritualización del fandango está en el código de inaugurar la tarima con versos adecuados. Los fandangos jarochos normalmente inician con sones como *El Siquisirí*, *El Pájaro Cú* o *La Guacamaya*. Dentro de estos sones, la costumbre es decir algunos versos tanto para presentarse y para que el fandango vaya por “buen camino”. Un ejemplo de los versos que se cantan para abrir el fandango es el siguiente:

¹¹⁷ Trad. Atestiguar algo presupone que mirar a través de las fronteras es siempre una intervención y que el espacio de interlocución es siempre performativo. Funciona dentro de una economía de la apariencia y dentro de un escenario donde las posiciones — sujeto/objeto, observador/observado— están constantemente en flujo, respondiéndose mutuamente.

¹¹⁸ El popoluca o popoluca es una lengua que comparte rasgos con la rama Mixe-Zoque. Es hablada por el pueblo originario popoluca, asentado principalmente en la región sur de Veracruz, en los municipios de Acayucan, Hueyapan de Ocampo, Mecayapan, Pajapan y Soteapan.

Divino cielo te ruego
permiso para cantar,
me persigno luego luego
y empiezo por saludar
agua, tierra, viento y fuego ¹¹⁹ .

Dentro de las clasificaciones de los distintos sones, existe una que se refiere a lo Sagrado (García de León 2006: 45). La principal característica de estos sones es que no se bailan y ello ya refiere de una cierta reverencialidad y performatividad específica¹²⁰. Un ejemplo de estos sones es el caso de *Naranjas y Limas*, *Villancicos de la Rama* o *Pascuas* los cuales están asociados a las festividades navideñas en el puerto de Veracruz y en otras zonas del sureste mexicano. Estos sones se tocan en las vísperas del 25 de diciembre y se ejecutan de manera itinerante llevando una rama de árbol y acompañada de una comparsa de músicos de jarana, cascabeles y panderos (Ruiz Maza en García de León 2006:230). La itinerancia de la rama referencia a la narración bíblica de la búsqueda de alojamiento por parte de José y María. Esta historia también se destaca en los versos de *La Rama*:

San José y la Virgen	La Virgen María
fueron perseguidos	Cuando Dios nació
por el Rey Herodes	Hizo una corona
que era su enemigo	Y lo coronó
Y el infierno tiembla	<i>Estribillo</i>
Y el demonio llora,	Naranjas y limas
Porque ha nacido	Limas y limones
El Rey de la Gloria	más bella es la Virgen
	que todas las flores
García de León 2006: 229	

¹¹⁹ <https://jarochange.jimdofree.com/siquisir%C3%AD/>

¹²⁰ Otros sones que entran dentro de la categoría de Lo Sagrado son las *Justicias* o *Décimas a lo divino*, *El Copiao*, y *Las Quintas de texto sagrado*.

Otro ejemplo de sones que no se bailan se pueden encontrar en los contextos funerarios y en algunos velatorios para imágenes sagradas, aunque como menciona Macías Sánchez, estos se encuentran cada vez más en desuso (2016: 558-559)¹²¹ .

Dentro del campo de ámbito cultural del son jarocho también existe una mitología propia que se autorreferencia. Esta temática se abordará más adelante con mayor profundidad en el apartado de versada, sin embargo, vale la pena mencionar dos ejemplos: el primero se refiere a la mitología que acompaña al son de *El Buscapiés*, el cual:

sigue teniendo múltiples vinculaciones con la magia amorosa, con el diablo en su forma colonial e, incluso con algunos personajes de mitos indígenas y mestizos del litoral, como los rayos, los hombres y mujeres que se transforman en meteoros y centellas, las águilas del norte, etcétera.” (García de León, 2006:25)

Existe una leyenda muy difundida en el ámbito del FJ que fue promovida principalmente por Arcadio Hidalgo durante los años 80. Esta anécdota le otorga una mística específica al son del *Buscapiés*:

se apareció un catrín vestido muy decentemente y se puso a bailar como un verdadero chingonazo. Nadie de por acá lo conocía, pero bailaba así de bonito. Fue en el momento que tocábamos el son El Buscapiés; él estaba danzando con una señora y yo me fijé: tenía un pie de cristiano y una pata de gallo. Por eso bailaba tan bien el cabrón, ¡si era el diablo! Inmediatamente nos pusimos a echarle versos a lo divino para espantarlo y yo improvisé estas décimas:

Si acaso quieres saber
quién es aquí cantador,
sabrás que aunque soy el peor,

¹²¹ En el caso del FJ en Barcelona es posible encontrar algunas experiencias incipientes en las cuales se han resignificado algunos sones para poder adaptarlos a contextos de duelo funerario. Un ejemplo de ello tomó lugar el día 23 de agosto de 2020 en la Nau Usurpada, el cual era un centro okupado autogestionado en el Barrio de Gracia, actualmente ya fue desalojado. Este día se extendió la invitación a la comunidad fandanguera de Barcelona para ir a tocar unos sones y acompañar el duelo de la familia de Donovan X, un joven de nacionalidad colombiana que falleció en Barcelona en circunstancias opacas. Si bien el contexto fue más de presentación, fue posible distinguir un uso y una recepción distinta de la música que apelaba a una gestión colectiva de las emociones provocadas por la muerte del joven, aunque no fue propiamente un velatorio.

solo a ti me he de oponer
porque he llegado a saber
que de once cielos que ha habido,
ninguno los ha medido
por división a esta parte
y yo por no avergonzarte,
señores, me había dormido.
Arcadio Hidalgo en García Ranz, 2016

Es de recalcar que también existen versos en el *Buscapies*, así como en otros sones que apelan a la hagiografía católica-cristiana (San Antonio, Santo Tomas, Virgen de los Dolores y genéricos a José y María) sin embargo, el fandango suele ser un espacio secularizante. Existen excepciones cuando los fandangos se convocan para conmemorar acontecimientos religiosos, como nacimientos, bodas o funerales¹²².

El segundo ejemplo se refiere a la mitología que acompaña al son de *El pájaro carpintero* como un ayudante mágico que tiene la capacidad para hacer predicción, también ayuda a salir de dificultades; también es un mensajero y/o un alcahuete para alcanzar un amor imposible:

El pájaro carpintero
es un pájaro formal
que no es nadita embustero
y cuando suele cantar
es porque viene aguacero
o se cierra un temporal
(Versos de la Negra Graciana con el Trío Silva ¹²³)

¹²² Según el INEGI en Veracruz el 75.1 % de la población es católica, 14.8 % es protestante o cristiano evangélico, un 7.9% se declaran sin religión, un 2% de la población se declara creyente aunque sin adscripción y, finalmente el 0.1% agrupa otras creencias religiosas como el judaísmo, el islamismo, las raíces étnicas, raíces afro, entre otras. Ver INEGI Censo de Población 2010-2020

¹²³ Discos Corasón, 1994 México. URL: https://www.youtube.com/watch?v=wM_j5GXW62M

Los sones mencionados también tienen una manera específica de cantarse, y en el caso del *Pájaro Carpintero* y el *Buscapiés*, también existen particularidades rítmicas en el zapateado que se deben de tomar en cuenta. De esta manera se va formando diversas capas de “competencias culturales fandangueras” que permiten establecer vínculos con la tradición. En el ámbito de ritualización del fandango es importante tener en mente el proceso de “metonimización” o “sinecdquizarse” (Spivak 2012: 440); es decir el proceso mediante el cual una persona se conecta con una macro totalidad, la cual puede ser abstracta o concreta, pero fundamentalmente es particular. Mediante este proceso de identificación es agenciada la pertenencia. Este proceder respecto a la ritualidad del fandango también delata una ética y una praxis que busca amplificar las experiencias periféricas y que erigirse en sí misma como un autorreferente:

El proceso de cognición empieza cuando prestamos atención a lo particular, lo observamos y extraemos de ello ciertas generalizaciones. De estas generalizaciones emerge un principio regulador, una ley, y las generalizaciones son entonces puestos a prueba en el terreno de las particularidades para verificar su validez. Lo particular es, al mismo tiempo, el origen y el campo de verificación de nuestra conceptualización del mundo. Lo que necesitamos recuperar no es tanto una filosofía práctica, sino una filosofía de la práctica. (wa Thiong’o, 2017:66)

El FJ se conforma de cada una de las experiencias de las personas que lo han habitado y estas mismas experiencias retroalimentan las que vendrán. La mística del fandango resuena ligeramente en el aforismo de Heráclito. De manera que una persona no puede participar dos veces en el mismo fandango porque todo cambia, incluidos los versos, las energías y los ritmos. Es así que las personas participantes crean los parámetros relacionales en el transcurso del acontecer y generan una retroalimentación continua, sujeta a las materialidades humanas que abarcan desde el cansancio hasta el hambre.

2.1.3 Performatividad del género y la corporalidad en el fandango

En este subapartado recuperamos algunos de las inquietudes planteadas en el apartado 1.5 sobre el fandango interseccional. Principalmente nos interesa destacar aquello que tiene ver con el género, su performatividad y su encarnación en el ámbito corporal. Esta temática es particularmente relevante para el fandango ya que como ha sido observado por diversos investigadores el colonialismo ha

dejado una huella imborrable en los cuerpos del FJ (García de León 2006:54 y Godínez Rivas 2019:38)¹²⁴ .

En el desarrollo teórico de Schechner sobre performance y performatividad se plantea que, al igual que sucede en la cotidianidad, en los ritos religiosos o seculares y en las prácticas performativas las disposiciones habituales y actitudes se componen de conductas restablecidas o *twiced-behaved behaviour* (2002:29). Dicho comportamiento se puede entender como pequeños trozos de acciones o conductas, propias y/o aprendidas dentro de un código cultural específico. En este sentido al ejecutarse en la vida diaria, la performatividad de las conductas y del comportamiento se recompone, se sintetiza o se “edita” a la manera de las tiras de filme de celuloide (28). El punto de inflexión que introduce Judith Butler, frente a la teoría de la performatividad de los comportamientos restablecidos es la lectura de una rutina obligada (Mckenzie, 1998:222). De esta manera, donde Schechner destaca la ritualidad de la cotidianidad, Butler pone el énfasis en la normativización del comportamiento y de la sexualidad.

En su texto *Performative Acts and Gender Constitution*, Butler plantea que la teoría de la performatividad puede ser desplazada en el ámbito de género para entender su conformación como una repetición de actos corporales estilizados y sujetos a valoraciones sociales punitivas. La autora dimensiona su lectura desde una perspectiva fenomenológica y plantea que las interpretaciones culturales del género se materializan como estrategias para la sobrevivencia:

Because gender is a project which has cultural survival as its end, the term ‘strategy’ better suggests the situation of duress which gender performance always and variously occurs. Hence, as a strategy of survival, gender is a performance with clearly punitive consequences. Discrete genders are part of what ‘humanizes’

¹²⁴ Como se ha podido observar en los apartados anteriores el baile en el fandango jarocho suele caracterizarse por un estatismo superior en el torso. Esta peculiaridad ha sido atribuida a una incorporación somática de la censura colonial. En contraste con la corporalidad escueta o reservada, se erige el Chuchumbé, con todo y su danza de ombligos, el cual presenta grandes detractores desde 1766 y posiblemente en años subsecuentes. Una vez la corporalidad es sujeta de desigualdades interseccionales, pues muchas de las acusaciones de lascivia estaban dirigidas a los cuerpos racializados del fandango, principalmente los cuerpos de las mujeres mulatas. Ver pag. 42

individuals within contemporary culture; indeed, those who fail to do their gender right are regularly punished. (1988:522)¹²⁵

Esta autora ha dedicado gran parte de su trabajo académico en dilucidar la relación de poder que se ostenta a partir del discurso performativo. La estrategia de análisis que utilizada es pertinente para esta investigación, en tanto que centra una parte importante de su atención en la manera en que la experiencia subjetiva sedimenta en actos constitutivos susceptibles de percibirse como estructuras políticas (1988: 523). Parte de la objeción de Butler sobre la base teórica de los performativos de Austin se desprende de un cuestionamiento de la normatividad heterosexual en la forma paradigmática de los enunciados, en el contexto del contrato matrimonial (1993:17). En este sentido es pertinente establecer una conexión con la autora Tania Modleski, quien también cuestiona la fijación de Austin en la performatividad de los votos matrimoniales y atribuye cualidades performativas al propio discurso crítico feminista:

By assuming [...] a degree of freedom in the reader (an assumption ethnography continually works to prove and hence never gets around to building upon) *at the same time that the writer takes this freedom—woman's liberation— as a goal*, feminist critical writing is simultaneously performative and utopian, pointing toward the freer world it is in the process of inaugurating. (Cursivas en el original) (1989, 15)¹²⁶

Esta autora cuestiona la manera sesgada en que se implementan técnicas etnográficas desde posicionamientos condescendientes y destaca la categoría de los cuerpos mudos (19). Esta reflexión fue posteriormente retomada por Peggy Phelan, quien procura añadir un énfasis en las faltas de garantías del discurso

¹²⁵ Traducción simple: Dado que el género es un proyecto que tiene como finalidad la supervivencia cultural, el término "estrategia" se adecua mejor a la situación de coacción en la que ocurre, siempre y de manera diversa, la performatividad del género. Por lo tanto, como estrategia de supervivencia, el género se desempeña con consecuencias claramente punitivas. Los géneros discretos son parte de lo que "humaniza" a los individuos dentro de la cultura contemporánea; de hecho, aquellos que fallan en ejecutar su género de manera "correcta" son castigados regularmente.

¹²⁶ Traducción simple: Al asumir [...] un grado de libertad en el lector (una suposición que la etnografía trabaja continuamente para probar y por lo tanto nunca llega desarrollar) *al mismo tiempo que el escritor toma esta libertad —la liberación de la mujer— como un objetivo*, la escritura crítica feminista es a la vez performativa y utópica, pues apunta hacia un mundo más libre que se encuentra en proceso de inauguración.

performativo femenino dentro del universo del falogocentrismo: “ya que con demasiada frecuencia son ellas mismas aquello que se promete” (2011:102). Como constatación de ello, es posible recurrir a la obra de Marcel Mauss sobre los dones para observar que la agencialidad del intercambio “obligado” de regalos en el ámbito de las tribus se concentra en los jefes de familia, aún y cuando los caminos de intercambio pasen por intermediaciones o alianzas femeninas (1971:164). Es ahí donde la escritura crítica feminista se vuelve indispensable para buscar la inauguración de una realidad que garantice los mismos derechos de nombre, de voz y de discurso que tradicionalmente han gozado los hombres (Modleski, 1989:15).

Por su parte Butler también desarrolla una reflexión en torno a la situación de los cuerpos que surgen fuera de la normatividad sexual y de género y que reclaman su derecho a aparecer (2017:67). Esta inquietud se manifiesta en el ejemplo hipotético de la presencia de una persona travestida en un escenario; la autora afirma que este hecho necesariamente se comprenderá acotado dentro de las convenciones escénicas. Ahora bien, la visión de la misma persona travestida en el transporte público no estará sujeto a las mismas lecturas y podría suscitar todo tipo de reacciones, desde el miedo, la furia o inclusive la violencia (1988: 527).

La persistencia de la autora radica en desarrollar una teoría que cuestione los juicios *a priori* que se hacen sobre la materialidad del cuerpo, para garantizar la presencia y reconocimiento de los cuerpos “no alineados” (*nonconforming bodies*). Butler, al igual que Phelan, busca trascender de una concepción binaria dimensionando la adscripción políticamente regulada (y sancionada) de aquello que es interior en lo público, donde lo personal es político:

Gender is neither a purely psychic truth, conceived as “internal” and “hidden”, nor is it reducible to a surface appearance; on the contrary, its undecidability is to be traced as the play *between* psyche and appearance (where the latter domain includes what appears *in words*). Further, this will be a “play” regulated by heterosexist constraints though not, for that reason, fully reducible to them. (1993:24)¹²⁷

¹²⁷ Traducción simple: El género no es una verdad puramente psíquica, concebida como “interna” y “oculta”, ni es reducible a una apariencia superficial; por el contrario, su indecisión debe ser trazada como el juego *entre* la psique y la apariencia (donde este último

Por otro lado, Phelan atribuye a la performance un valor metonímico en tanto que desplaza la gramática de las palabras a la gramática del cuerpo, constituyéndose, así como el principal referente (agonizante) del acto:

La metonimia es aditiva y asociativa; opera para asegurar un eje horizontal de contigüidad y desplazamiento [...] En el performance, el cuerpo opera como metonimia del yo, del personaje, de la voz, de la presencia. Pero en la plenitud de su aparente visibilidad y disponibilidad, quien ejecuta el performance de hecho desaparece para representar otra cosa: baile, movimiento, sonido, personaje, arte (2011:103)

La operación metonímica de la que habla Phelan encuentra su equivalente en la sinécdoque (un tipo de metonimia) que descubre Glantz en la Malinche (1994:13). En esta misma línea me permito introducir un ejemplo proveniente del universo referencial del FJ que ayudará a concretar las cuestiones aquí planteadas.

Según una comunicación personal de Joel Cruz Castellanos, músico de *Los Cojolites* y promotor cultural, existe una variación del son de *La indita*, distinta a la que se ha relacionado con el *Xochipitzahuac*¹²⁸, que se asocia a una tradición caída en desuso por la población de Santiago Tuxtla; la cual consistía en que ciertos hombres se vestían de mujeres y salían a la calle entonando dicho son. Al encontrarse con otros hombres (no travestidos) les pedían que cantasen un son,

dominio incluye lo que aparece *en palabras*). Además, esto será un "juego/acto" regulado por restricciones heterosexistas, aunque no, por esa razón, totalmente reducible a ellas.

¹²⁸ La relación entre el son jarocho de "La Indita" y los sones nahuas del Xochipitzahuac o flor menudita ha sido abordada por Pérez Montfort, quien afirma una continuidad rítmica entre ambos sones (1994: 17). El *Xochipitzahuac* se sigue interpretando hoy en día en distintos rituales de los pueblos originarios Teenek y Otomí o *Hñañhu* (Jurado, 2005: 6). Si bien es cierto que las estructuras musicales prehispánicas son desconocidas y las estructuras que perduran son las de la música barroca del siglo XVIII, es posible afirmar que en algunos cantos sacros o *Xochicuícatl* (cantos floridos) se distinguen algunos de continuidad rítmica esencial (Jurado:14). Esta variedad de sones es conocida como sones de "pioncito" o *Xóchitl* sones (Gottfried, 2010: 321). Un ejemplo de la ritualidad de estos sones se observa en la Danza de Moctezuma, ejecutada en la región Huasteca de Veracruz e Hidalgo. En estas danzas se interpreta una versión del *Xochipitzahuac* e interviene la figura de La Malinche, la cual está connotada dentro de una visión de pureza y fertilidad que la asemeja con la figura de Tonantzin (27). De hecho, Octavio Paz también desdobra la figura mítica de la madre mexicana en la dualidad Tonantzin-Virgen de Guadalupe, atendiendo al hecho de que la Virgen fue otro de los poderosos instrumentos de evangelización durante la Conquista (2003:222).

que les diesen moneda o, en su defecto, un beso¹²⁹. Esta costumbre carnavalesca se acotaba dentro de las festividades del Santo Patrono de la localidad, el Apóstol Santiago, las cuales se conmemoran durante la estación estival. El contexto citacional de esta práctica posiblemente ha relacionado puntualmente el son de *La Indita*, como un son que invita a la comunidad homosexual a participar en el fandango¹³⁰. Un estudio más profundo sobre este fenómeno particular sería imperativo para entender la causalidad y la función social de dicha práctica, no obstante, esta labor excede los límites de este trabajo.

Lo que nos interesa rescatar de este ejemplo es la posibilidad de realizar una lectura diversa sobre la performatividad de la práctica tradicional en el fandango, así como sus derivaciones político-sociales. El análisis de los puntos de cruce entre el travestismo y el folklore es un ejercicio urgente. Como menciona, la investigadora Gloria Godínez: “El problema no es tener una pareja heterosexual en el escenario, lo peligroso es creer que ella representa al género verdadero y que el resto son sencillamente parodias (2018)¹³¹.”

Así pues, la primera cuestión que salta a la vista en la costumbre de “La Indita” travestida es la cualidad liminal que subvierte los valores sociales. En este sentido es posible especular que los hombres (o jóvenes) ejecutaban una prueba importante a través de la práctica del travestismo y al reintegrarse en su comunidad, adquirirían un nuevo estatus. Esta línea de reflexión obliga a comparar esta práctica con otras de carácter carnavalesco, pertenecientes o no a la tradición jarocho, para establecer puntos en común entre ellas y buscar ejemplificarlos en rituales

¹²⁹ Existe una iniciativa de recuperar y dinamizar la tradición de “Los negros” en la región de Chacalapa Veracruz, en la cual un grupo de hombres se travisten y durante la fiesta de San Juan Bautista, el santo patrono, y hacen bromas semejantes a la descrita anteriormente: el grupo les pide una cooperación a los participantes de la fiesta o de lo contrario se le incomodan dándole un beso que le mancha la cara de pintalabios o de pintura negra. Cabe mencionar que, en esta comunidad autodefinida como afrodescendiente, una de las características es que el grupo de “Los negros” se ennegrecen la cara, usan pelucas extravagantes de colores brillantes y prótesis que simulan de manera bufonesca, pechos y/o nalgas.

¹³⁰ Comunicación personal de Simao Hernández, durante los Talleres de Son Jarocho en la Asociación Ollin Kaos en 2017.

¹³¹ Una aproximación visual del travestismo jarocho se puede observar en la deconstrucción fotográfica del vestido tradicional jarocho realizado por la investigadora Gloria Godínez y Sebastian Kunold en la pieza “Morenas de Veracruz” (2017)

cotidianos o íntimos de travestismo. En este sentido puede ser pertinente recordar el trabajo de análisis de Turner respecto a algunos rituales del pueblo Ndembu en Zambia, en los cuales se observa un rol simultáneamente femenino y masculino en las personas iniciadas (1982:26).

Un nivel aún más profundo de análisis requiere dimensionar la capacidad de las prácticas de travestismo para incidir en la realidad política de su contexto inmediato en Veracruz. También al introducir el factor de lo político necesariamente se ponen de manifiesto los imperativos sociales referenciados en un travestismo de antaño¹³², los cuales coaccionan a la manifestación de la homosexualidad (algo que puede o no ser de carácter privado) en un ámbito público de un fandango¹³³. En un nivel meta-analítico es pertinente destacar que las estrategias etnográficas de recolección de datos en el ejemplo de *La Indita* han excluido enteramente las percepciones femeninas. Finalmente es importante dimensionar que las prácticas de travestismo pueden observarse tanto como vías alternativas para liberar tensión sobre las presiones sociales de ser “todo un hombre” y como formas de autoerotización y/o cortejo (Mejía, 2006:128).

Con este ejercicio se pretende demostrar que cada una de las propuestas teóricas aquí mencionadas que abordan la performatividad del género ofrece una perspectiva complementaria con vía propia para su desarrollo. La ruta de investigación que se ha decidido seguir es la que conecta metonímicamente la materialidad corporal con el silencio (Glantz, 2006 y Phelan 2011: 102). Así pues, en un ejercicio metonímico citacional se puede enunciar que la Malinche es una mujer, que es un volcán, la Malinche o Matlalcueitl¹³⁴ en Tlaxcala; que es una diosa-

¹³² Como contraste se puede observar una dinámica de travestismo vigente en el marco cultural del Muxe, en la región de Juchitán en la región oaxaqueña del Istmo de Tehuantepec, región colindante con el Estado de Veracruz. Esta tradición reconoce un tercer género y es identificada por el atuendo típico de Tehuana. Para más información ver “Travestidos de etnicidad zapoteca: una etnografía de los muxes de Juchitán como cuerpos poderosos” (Flores Martos, 2010).

¹³³ Este procedimiento es denominado en lengua inglesa como *outing* o forzar a alguien a “salir del closet”, siendo esta frase última una metáfora para el hecho de manifestar abiertamente la homosexualidad de una persona.

¹³⁴ Matlalcueitl es otro nombre para denominar a la diosa de las aguas Chalchuitlicue, de cuyo culto existe la hipótesis que tomaba lugar en el Santuario de Tlacotalpan (Borislav, 2013).

niña, en el contexto de los ritos del *Xochipitzahuac*; que es una traidora, desde el punto de vista de Paz; que es una lengua-intérprete, según Glantz; que es una práctica de travestismo, enmarcado en la desconocida y olvidada variación del son de *La Indita*; que es un hombre, como atestigua Bernal Díaz del Castillo en su crónica.

En este argumentario se revela la condición de un cuerpo femenino mudo o desplazado, tanto en la práctica tradicional carnavalesca pues son los hombres los que corporizan o encarnan lo femenino. Esto se reafirma en el ejemplo discursivo de Bernal Díaz del Castillo ya que es la lengua o el discurso de la Malinche la que se superpone en el cuerpo de Cortés. Por otro lado, el pensamiento caribeño de Édouard Glissant proporciona otro eslabón que entrelaza la conceptualización de mestizaje o criollización, con una aproximación performativa al discurso conceptual a través de la corporalidad. El trabajo de Sophia Sanko recupera las propuestas de Glissant para explicar los estados de subalternidad a los que están sometidos algunos cuerpos femeninos racializados situados en contextos postcoloniales de desigualdad social (2012:161). La autora señala las figuras ficcionales de *Carmen*, la protagonista de la ópera de Bizet y de la novela de Prosper Mérimée, y su avatar caribeño *Maria Antonia*, protagonista de la película de Sergio Giral (Cuba, 1991), como arquetipos capaces de hacerse valer por encima de un contexto empeñado en desempoderarlas (2012:163). Lamentablemente pagan el precio de su osadía con la muerte; una muerte que restaura los valores de dominación social heteropatriarcal¹³⁵.

En este sentido la categoría de lo subalterno, en un contexto de negociaciones de poder, puede apelar a la resistencia como forma de sobrevivencia¹³⁶. Paradójicamente cuando lo subalterno está asociado a los cuerpos feminizados

¹³⁵ La investigadora Kristi Brown-Montesano ha denunciado el caso de la muerte del personaje ficticio de Carmen desde una perspectiva de género, atendiendo a la narrativa ficcional como un referente real, así como un elemento generador de cultura y de sentido. Su tratamiento teórico se puede atestiguar en la conferencia virtual *Saving Carmen from Carmen* (2022), impulsada por el grupo *Gender Sounds* de la Escuela Superior de Música de Cataluña (ESMUC).

¹³⁶ La relación entre la subalternidad, concepto introducido por Antonio Gramsci, y la resistencia cultural del son jarocho ha sido desarrollado ampliamente por Rafael Figueroa (2014).

tiende hacia el silencio o la muerte. Recuperando la trayectoria de La Malinche, es notable que son más abundantes las referencias de su voz y presencia, mientras es útil para la interacción de los conquistadores con los “naturales”. De sus circunstancias personales postreras a la caída de la Gran Tenochtitlán o su fallecimiento, no hay mucha información o consenso (Delgado Calderón 2004:164-165).

Así pues, la relación entre voz, cuerpo y texto constituye una tríada que merece un desarrollo puntual. Para ello se recurre a las reflexiones de Gayatri Chakravorty Spivak sobre la (in) capacidad de hablar del cuerpo subalterno (2009). En el ensayo *Can the subaltern speak?* (1988)¹³⁷, la autora parte de una conversación entre Gilles Deleuze y Michel Foucault (1981), en la cual los filósofos buscan dinamitar la instrumentación estatal del poder, cuestionándola desde el punto de vista de dos sujetos monolíticos y anónimos: “un maoísta” y la lucha proletaria (Spivak, 2009: 46). La autora remarca un proceso de ventriloquismo en el cual, los pensadores se desentienden de la contradicción constitutiva de introducir tácitamente un sujeto indivisible (*undivided*) en el discurso del deseo y del poder (53):

Because of the power of the word “power”, Foucault admits to using the “metaphor of the point which progressively irradiates its surroundings”. Such slips become the rule rather than the exception in less careful hands. And that radiating point, animating an effectively heliocentric discourse, fills the empty place of the agent with the historical sun of theory, the Subject of Europe. (1988: 69)¹³⁸

La conciencia dislocada del sujeto colectivo ausente, según Spivak, intersecciona con el concepto de clase en el texto de Karl Marx *El dieciocho brumario de Luis Bonaparte*. La autora se enfoca en un pasaje específico del escrito, en el cual se plantea la necesidad de *representación* de los campesinos parcelarios por un agente externo que aparece como figura de autoridad, debido a la condición

¹³⁷ En este último apartado se ha trabajado de manera simultánea con la versión del texto presente en *Marxism and the Interpretation of Culture* y la edición crítica de Manuel Asensi del MACBA (ver bibliografía), por esta razón las citas de Spivak se realizan tanto español y en inglés, a conveniencia de este escrito y para facilitar la comprensión del mensaje.

¹³⁸ Traducción simple: A causa del poder de la palabra "poder", Foucault admite estar utilizando la "metáfora del punto que irradia progresivamente hacia sus alrededores". Tales resbalones se convierten en la regla en lugar de la excepción en manos menos cuidadosas. Y ese punto de irradiación, animando un discurso efectivamente heliocéntrico, llena el lugar vacío del agente con el sol histórico de la teoría, el sujeto de Europa.

heterogénea de la identidad de sus intereses (2009: 58-59). El concepto clave que genera discontinuidad entre Deleuze, Foucault y Marx es el de representación como el hecho de “hablar por” (*Vertreten*) y “sustituir” (*darstellen*). La autora manifiesta su inconformidad cuando estos modelos teóricos se aplican de una manera totalizante en un esquema global de división del trabajo (54):

Más allá de esta concatenación, transparente como aparece siempre la retórica al servicio de la “verdad”, se halla el tantas veces invocado sujeto oprimido (como mujer) hablando, actuando y sabiendo que el género en desarrollo es mejor para ella. Es a la sombra de esta marioneta desafortunada donde la historia de este desatendido subalterno debe desplegarse (2009:58)

La autora expresa un interés particular en las nociones de sujeto, poder y de deseo, y fundamenta su análisis en los estudios de Edward W. Said, Ranajit Guha, Lata Mani, entre otros. El ensayo prosigue explorando el proceso histórico de deslegitimación de la práctica de las *Sati* o *Sutee*, que eran mujeres viudas que se “autoinmolaban” a la pira ardiente de su difunto esposo (98). Spivak enfrenta de manera irónica las siguientes aseveraciones: *white men are saving brown women from brown men* (92), y *the women actually wanted to die* (93), como una manera derivativa freudiana de responder a la ambigüedad de plantear a la mujer como un chivo expiatorio, pensamiento que alberga una paródica y trastocada nostalgia por la cultura original o tradicional (2009:98).

La autora desplaza la atención al caso específico de una mujer llamada Bhubaneswari Bhaduri, una joven de 17 años perteneciente al movimiento burgués por la independencia de la India y que, en 1926, se suicida colgándose en el departamento de su padre en Calcuta (120). Las circunstancias de su fallecimiento son desconcertantes y en un principio no fue posible determinar una causa, dado que Bhubaneswari tenía la menstruación en ese momento y por lo tanto no era el caso de un embarazo ilícito. Diez años después se supo que, debido a su vinculación con la lucha independentista, le fue comisionado un asesinato político. Al ser incapaz de llevarlo a cabo, pero consciente de la necesidad práctica de la ejecución, se suicidó (1988:103). La autora propone una lectura de este acontecimiento como una reescritura, *ad hoc*, que trastoca el texto del suicidio *Sati*, dado que la prescripción dictaba que las viudas no podían inmolarse si estaban menstruando. También es pertinente observar que Bhubaneswari no era una

“verdadera subalterna”, sin embargo, las circunstancias específicas de su contexto obligaron a que su cuerpo/muerte se convirtiese en un texto de mujer/escritura (2009:122).

Los puntos destacables del pensamiento de Spivak que se consideran imprescindibles para este estudio son los siguientes:

- a) Es necesario desarrollar una dinámica de desaprendizaje del “privilegio femenino” para aprender a hablar a (en lugar de escuchar a o hablar en representación de) la figura históricamente silenciada de la mujer subalterna (1988:91).
- b) La labor académica no puede desdeñar la tarea de cuestionamiento radical (*Can the subaltern speak?*) ya que frecuentemente aquello que pide ser expresado no encuentra los signos para expresarse, y es a través del silencio que es posible reconocer la necesidad de instituir idiomas que aún no existen (Lyotard en Spivak, 2009:107).
- c) El hecho de formar parte de una minoría étnica, o pertenecer a una cultura poscolonial no equivale a ser “subalterno”, pues esta palabra designa la heterogeneidad del espacio descolonizado. Más aún, el concepto “subalterno” se define desde los términos de un ser del otro lado de la diferencia o de otros grupos dentro de los colonizados o desde una fractura epistemológica. De igual manera, las líneas de comunicación entre miembros de grupos subalternos y los circuitos de ciudadanía hegemónica e institucionalizada suceden y esto es algo absolutamente deseable. Buscar la subalternidad por sí misma puede ser nocivo en tanto que se idealiza y se corre el peligro de caer en pretensiones misioneras (2009:123-124).

Así pues, entre la Malinche y Bhubaneswari es posible establecer correlaciones, en tanto que ambos cuerpos libraron contenciosamente por hacerse oír. Es importante reconocer que su lucha presenta características de lo subalterno, a pesar de que ambas mujeres pertenecían a un cierto círculo de privilegios dentro del ámbito hegemónico. Para finalizar este apartado se reconoce que dicho impulso de búsqueda por la verbalización constituye una guía hacia la elaboración de un cuestionamiento directo al objeto de estudio. En este proceder atendemos con mayor atención al proceso de elaboración de la pregunta como una estrategia para

la inauguración de un debate en el transcurso de este estudio, lo cual implica un distanciamiento de la certeza unívoca que podría *una* sola respuesta a los cuestionamientos: ¿Cómo y para quién hablan las mujeres en el fandango?

2.2 Estructuras de convivialidad

En este apartado el trabajo se enfocará en descifrar distintas estructuras de convivialidad que se reflejan en las dinámicas performativas del fandango. Nuestro acercamiento a lo convivial recupera algunos de los procesos de interacción y cohabitación necesarios para que el acontecer performativo y festivo tenga lugar. Un rasgo primordial de la convivialidad en el fandango es la capacidad de adaptación a diversos contextos y de reelaboración de los códigos. Los mecanismos a través de los cuales ocurren los procesos de adaptación serán desgranados en las páginas siguientes.

Cabe destacar que el término de convivialidad tiene algunos matices que lo hacen diferente de otras nociones, como interculturalidad y multiculturalidad. Por un lado, la convivialidad reconoce las interacciones entre personas y culturas de manera fluida, mientras que la noción de multiculturalidad tiende a observar las relaciones de contacto entre culturas como elementos estáticos e impermeables (Gilroy 2005: viii). Por otro lado, la noción de interculturalidad otorga énfasis a la dimensión relacional entre individuos, sin embargo, suele acarrear un sentido normativo que aísla una identidad individual como esencial e inamovible, dependiendo de la manera en cómo y dónde se utiliza el término (De Luca 2006:34-35). Para este estudio lo convivial del fandango se considera necesariamente performativo pues depende de los elementos que los conforman para generar las estructuras y los códigos de interacción.

También es posible extender el sentido de esta palabra para referirse a los procesos de convivencia y de mediación. También en ello cabe hacer la puntualización sobre los contextos situados del convivio, pues los códigos de relación serán ejecutados y percibidos de maneras distintas según la localización del fandango y la idiosincrasia de las personas participantes. El análisis de las estructuras de convivialidad nos permite alejarnos de una identidad festiva objetivada artificialmente y acerca diversos mecanismos para una identificación

empática a partir de cualquier rasgo, aquel que las y los participantes encuentren afín.

Nuestro acercamiento a la convivialidad proviene directamente del ámbito de los estudios teatrales con la perspectiva del “convivio” de Jorge Dubatti (2003) la cual se desarrollará en un subapartado específico. Sin embargo, cabe adelantar que para este autor e investigador el punto medular se encuentra en el convivio como acontecimiento que reúne a la gente en torno a una mesa. En esta visión el foco de atención se encuentra esencialmente en el convite como pervivencia de una institución ancestral (2003:17).

Cabe mencionar que uno de los antecedentes que Dubatti emplea para justificar el convivio como una institución de socialización es el simposio que etimológicamente quiere decir beber juntos. En este encuadre de la civilización griega se puede observar una negación implícita de la participación femenina en el acontecer del simposio, pues se habla la sucesión de cuadro edades del hombre griego: heroico, agonal político y cosmopolita (Burckhardt en Dubatti 2003:13).

Para nuestro estudio también es pertinente el desarrollo de Ivan Illich (2012), quien abordó la conceptualización de convivencialidad en su trabajo *La investigación convivencial* fechado inicialmente en 1978. Para Illich el acento de lo convivial se encuentra en las herramientas que socialmente se podrían utilizar de cara al futuro y que podrían promover formas convivenciales de relación como una alternativa frente a la hiperproductividad tecnócrata que apuntan los modelos económicos actuales (Illich 2008:69). Su enfoque tiende a ser diacrónico pues analiza las dinámicas de relación entre la humanidad y las herramientas que ha utilizado a través del tiempo.

Curiosamente Illich rescata el concepto de la convivialidad a través de Jean Anthelme Brillat-Savarin, quien lo utiliza dentro de su texto dedicado al arte culinario: *Fisiología del gusto o Meditaciones de gastronomía transcendental* (1869). Cabe mencionar también que fue durante el siglo XVIII cuando se consolidó el prestigio social y artístico en Francia de los chefs masculinos, gracias a la validación realizada por los *connoisseurs*, también hombres (Meneses Romero 2017:111). Con esta conexión pretendo evidenciar una línea de sentido subyacente en las aproximaciones que vinculan la convivencia/convivio entre personas con la

nutrición/alimentación del individuo, así como del tejido social, y la invisibilización de una labor que permite esta subsistencia.

La propuesta de Illich parte de la dicotomía productividad/convivencialidad, en la cual las relaciones industriales se caracterizan por ser interacciones automatizadas o estereotipadas ejecutadas por medios artificiales, frente a las convivenciales que se renuevan pues dependen de la agencialidad social (2012:69). El autor destaca sobre todo la reciprocidad ética en este último tipo de interacciones: “la sociedad convivencial será el resultado de acuerdos sociales que garanticen a cada miembro el mayor y más libre acceso a las herramientas de la comunidad, con la condición de no lesionar una igual libertad de acceso de los demás miembros” (2008: 71). Un sistema de organización de relaciones convivenciales promueve estados creativos en los cuales el ser humano el que se coloca en la posición agencial para conducir sentidos (2008: 86). Las posturas del autor se pueden percibir como radicales en tanto que cuestionan nociones como la profesionalización del conocimiento pues es percibido como una monopolización del saber, principalmente en su ámbito de conocimiento (medicina).

Como alternativa, Illich apunta hacia un equilibrio entre aprendizajes espontáneos en un ámbito comunitario y el saber instrumentalizado impartido por maestros (130). Su aproximación a la investigación convivencial es una búsqueda de autonomía, pero en una nueva síntesis y no mediante un regreso a los «buenos viejos tiempos» o a una pretendida «vida simple».” (2008:114). La posición crítica de Illich se despega de nostalgias y melancolías por unos orígenes perdidos e idealizados (Nancy 2000: 23) o de formas de vinculación “premodernas” (García Canclini 1990:49).

Este posicionamiento resuena con Paul Gilroy (2005) quien le añade una perspectiva postcolonial afirmando que la convivialidad/convivencialidad no está exenta de conflictos. Sin embargo, dichas diferencias pueden ser abordadas desde una postura constructiva si se reconoce la vigencia de las relaciones y ordenes postcoloniales que aún subsisten en las sociedades multiculturales del siglo XX y por extensión en el siglo XXI.

I argue that the political conflicts which characterize multicultural societies can take on a very different aspect if they are understood to exist firmly in a context supplied

by imperial and colonial history. Though that history remains marginal and largely unacknowledged, surfacing only in the service of nostalgia and melancholia, it represents a store of unlikely connections and complex interpretative resources. The imperial and colonial past continues to shape political life in the overdeveloped-but-no-longer imperial countries¹³⁹ (Gilroy 2005:2)

En este sentido el autor aboga por sopesar diferentes grados de similitud (*sameness*) y de diferencia (*difference*) para alterar los valores y reconfigurar los sentidos a favor de la convivencia. También advierte sobre los peligros de la melancolía imperialista y los proyectos de revisión histórica que buscan salvaguardar la consciencia nacional para inaugurar nuevos proyectos identitarios de país. El principal problema es que estas iniciativas tratan de confinar en el pasado las políticas y narrativas coloniales-imperialistas; así como desvincularse de problemas y desigualdades que ellas mismas han acarreado. Esta posición crítica resuena en el comentario poético y mordaz de Stuart Hall:

I am the sugar at the bottom of the English cup of tea. I am the sweet tooth, the sugar plantations that rotted generations of English children's teeth [...] Because they don't grow it in Lancashire, you know. Not a single tea plantation exists within the United Kingdom [...] Where does it come from? Ceylon - Sri Lanka, India. That is the outside history that is inside the history of the English. There is no English history without that other history. The notion that identity has to do with people that look the same, feel the same, call themselves the same, is nonsense. As a process, as a narrative, as a discourse, it is always told from the position of the Other¹⁴⁰. (Hall 1991:48-49)

¹³⁹ Trad. Mi argumento es que los conflictos políticos que caracterizan a las sociedades multiculturales pueden adquirir un cariz muy diferente si se entiende que existen firmemente en un contexto suministrado por la historia imperial y colonial. A pesar de que esa historia sigue siendo marginal y en gran medida no reconocida, saliendo a la superficie sólo al servicio de la nostalgia y la melancolía, representa un almacén de conexiones improbables y recursos interpretativos complejos. El pasado imperial y colonial sigue configurando la vida política de los países superdesarrollados, pero que ya no son imperiales.

¹⁴⁰ Trad. Soy el azúcar en el fondo de la taza de té inglesa. Soy el capricho dulce, las plantaciones de azúcar que pudrieron los dientes de generaciones de niños ingleses [...] Porque no se cultiva en Lancashire, ¿sabíais? No existe ni una sola plantación de té en el Reino Unido [...] ¿De dónde viene? Ceilán, Sri Lanka, India. Esa es la historia foránea dentro de la historia de los ingleses. No hay historia inglesa sin esa otra historia. La noción de que la identidad tiene que ver con gente que se ve igual, se siente igual, se llama igual,

El giro de pensamiento decolonial/postcolonial se puede trasladar hacia dentro de la población de un país para analizar la calidad en la convivencia intracomunitaria. Un ejemplo de ello se observa en las apreciaciones de Nicolás Jiménez González (2009) sobre una comunidad gitana en Badajoz (España), a la que se le preguntó sobre las áreas de acción de la asociación local. La respuesta por parte de un grupo de jóvenes fue contundente y revela un gran reto para trabajar la convivencia: "Sería muy bueno conseguir que el Ayuntamiento [...] cediese unos terrenos para construir un salón para bodas y otras celebraciones, porque encontrar un local donde se admitieran los rituales romaníes era cada vez más difícil y costoso" (Jiménez, 2009:159).

En este ejemplo sobre los espacios para la comunidad romaní/gitana¹⁴¹ en Extremadura se observa que es imprescindible generar lugares de convivencia seguros en los que haya cabida para la pluralidad de expresiones festivas. La importancia de la diversidad en las estructuras culturales es que multiplica las opciones de interacción y socialización. Existe una percepción generalizada sobre los potenciales cuando las manifestaciones artísticas se reivindican desde el reconocimiento, de la equidad de derechos y representación, así como desde el diálogo entre pares (Turino 2008:225). Todo ello sin olvidar la capacidad de disfrute, gozo y satisfacción que se halla inherente en el encuentro convivial. Las estructuras que se describirán a continuación delimitan situaciones específicas que tienen una duración y un alcance limitado. Sin embargo no por ello dejan de ser significativas y estimulantes.

es una tontería. Como proceso, como relato, como discurso, siempre se narra desde la posición del Otro.

¹⁴¹ El artículo de Nicolás Jiménez González (2009) precisa algunos elementos específicos sobre la comunidad gitana española, entre los cuales se destaca la diferencia en la autodenominación. Mientras que la denominación de Rrom o pueblo Rroma (plural) está ampliamente difundida, en España se utiliza la palabra caló o directamente pueblo gitano. El autor también señala una continuidad identitaria en España, a pesar de que existen diferencias regionales (por ejemplo, entre las poblaciones gitanas de Andalucía, Madrid y Cataluña); esta continuidad identitaria no presenta una continuidad lingüística con otras comunidades en el resto de Europa, las cuales a su vez están subdivididas (por ejemplo: kalderaś, erlie, lovara, ćurara, urśara, sinti, entre otros).

2.2.1 Copresencia

En un primer nivel la condición necesaria para las relaciones interpersonales en el FJ es el encuentro y presencia simultánea de la gente. Dicha interacción puede recibir el nombre de copresencia física (Fischer-Lichte, 2014: 73). En este sentido este concepto remite al acuerdo entre personas de separarse de su vida cotidiana para encontrarse en un determinado tiempo y espacio y compartir una dinámica de relación.

Dentro de la acepción de escenificación de Fischer-Lichte mencionada anteriormente, queda claro que la copresencia entre actores y espectadores es condición *sine qua non* de la dinámica dialéctica de retroalimentación autopoiética del acontecimiento performativo: “Allá donde coincidan físicamente personas, las unas reaccionan a la presencia de las otras, aun cuando no sea siempre de manera perceptible por la vista o el oído” (88).

En el caso del FJ, las personas participantes, con su presencia, crean y condicionan la cualidad sonora, kinésica¹⁴² y energética del acontecimiento. Asimismo, es imposible descartar el sentido político/social de un acontecimiento en el cual se negocian posiciones o relaciones de poder (89). Es frecuente escuchar la aseveración de que los fandangos son eventos democráticos y horizontales. Sin embargo, dejando a un lado las apariencias, también es posible observar sistemas jerárquicos de organización latente en los cuales la participación en el acontecimiento está condicionado al conocimiento de las técnicas tradicionales y auténticas; competencias asociadas a las personas mayores y/o de larga trayectoria (familiar o profesional) en dentro del sistema cultural y musical del son jarocho (Huidobro 1995:94).

Una característica más que aporta esta autora es el carácter entrópico de la copresencia, ya que la generación de estímulos y reacciones entre los participantes se resiste a la planificación y control unívoco (102). Debido al carácter improvisado

¹⁴² Según el investigador y crítico teatral Patrice Pavis, la kinésica es la “ciencia de la comunicación a través del gesto y la expresión facial” (1998:269). Para este autor es prioritaria la mirada externa como elemento que conjuga el sentido de la escena teatral. En este estudio nos referimos a la acepción de kinésica para referirnos a las estructuras de proximidad (proxemia) y como las separaciones o acercamientos entre personas alteran el devenir de la fiesta.

del acontecimiento frecuentemente ocurren superposiciones de canto o coincidencias de bailarores en la tarima. Estos “conflictos” suelen gestionarse mediante los propios códigos implícitos del fandango, mismos que alimentan el propio bucle autopoiético.

2.2.2 Participación

En otro nivel de interacción se puede hablar de disposición a la participación por parte de los concurrentes. El trabajo de análisis del investigador y musicólogo Thomas Turino provee un abanico de categorizaciones según las diferentes formas de vinculación entre la música y la vida social (2008). En su texto, el autor ofrece cuatro campos de vinculación con los fenómenos culturales musicales (21):

- a) Música participativa
- b) Música presentacional (o escénica)
- c) Música de Alta Fidelidad
- d) Arte sonoro

El marco pertinente para este estudio es el de las experiencias participativas pues se considera que el fandango comparte muchas de las características delineadas en este campo de acción. En este tipo de eventos la relación se genera a partir de la potencialidad de la participación y se desestima la división entre artistas y espectadores (26). En el siguiente cuadro comparativo, el autor sintetiza las características de la música participativa, en comparación con la música escénica o presentacional:

Música participativa	Música presentacional
Formas abiertas, cortas, redundantes y repetitivas	Formas cerradas sujetas a notación. Posibilidad de ofrecer una versión corta y otra larga de la misma forma.
Principios y finales graduales	Principios y finales consensuados y organizados
Variación intensiva y sutil	Posibilidad de variación extensiva
La virtuosidad individual está desvanecida	La virtuosidad individual está enfatizada
Sumamente repetitiva	Repetición balanceada con el contraste
Pocos contrastes dramáticos	Contrastes de diferentes tipos según el diseño

Ritmos y tempos constantes	Posibilidad de variación y contraste de ritmos y tempos
Texturas densas	Texturas transparentes, claridad enfatizada, variación de texturas e intensidad a partir del contraste
La pieza es una colección de recursos que se regeneran con cada ejecución (como las reglas, formas y movimientos de un juego)	La pieza se considera un objeto fijo (con la excepción de algunas piezas hechas por pequeños ensambles de jazz y música clásica india)
Afinación amplia, volumen alto y sonido zumbante	Afinación precisa, rango dinámico amplio y amplitud de timbre

Fuente: Turino 2008:59

En el tipo de performance musical participativa los juicios de valor están directamente relacionados con la capacidad de inspirar e involucrar a los participantes (31). En este tipo de tradiciones se tiene cuidado del nivel técnico y se busca que convivan personas con diferentes niveles para fomentar la sensación de confianza. Respecto al *ethos* participativo, el autor menciona:

The etiquette and quality of *sociality* is granted over the quality of the sound per se. [...] As compared with the other musical fields, participatory music making/dancing is the most democratic, the least formally competitive, and the least hierarchical. As such, participatory performance does not fit well with the broader cultural values of the capitalist-cosmopolitan formation, where competition and hierarchy are prominent and profit making is often a primary goal. (35)¹⁴³

Estas aseveraciones corresponden a una valoración genérica sobre las musicales tradicionales. En el caso específicos del marco musical jarocho, es posible observar que ciertas líneas de profesionalización musical conviven en grandes circuitos de difusión comercial (como es el caso de la plataforma globalizante que toma el nombre de *World Music*) sin perder su conexión con el ámbito comunitario tradicional (Figueroa, 2014:238).

¹⁴³ La etiqueta y la calidad de la sociabilidad se reconoce por encima de la calidad del sonido per se. [...] En comparación con los otros campos musicales, la música y el baile participativo son los más democráticos, los menos formalmente competitivos y los menos jerárquicos. Como tal, la actuación [o performance] participativo no encaja bien con los valores culturales más amplios de la formación capitalista-cosmopolita, donde la competencia y la jerarquía son prominentes y la obtención de ganancias es a menudo un objetivo primordial.

Un ejemplo de lo anterior se puede observar en grupos como *Los Cojolites* o *Mono Blanco* quienes son reconocidos como importantes exponentes del Movimiento Jaranero. Estos grupos también promueven y frecuentan fandangos a nivel local. En ellos, los músicos de profesión de sus respectivas agrupaciones ocupan un papel preponderante e inclusive llegan a liderar el fandango. Esta costumbre se interrumpe cuando se encuentra presente alguna persona de mayor edad y experiencia fandanguera. Si este es el caso, se le otorga una distinción especial por cortesía y se le da el privilegio de “iniciar el pregón de la versada” en los sones o de “abrir la tarima” para inaugurar el zapateo. A modo de síntesis es posible afirmar que, en las experiencias de música participativa, como el FJ, la pieza musical-acontecimiento se percibe como un conjunto de recursos o pautas, como las reglas de un juego que se renueva en cada ejecución (54), pues depende directamente de las personas que participan.

2.2.3 Convivio

La conceptualización desarrollada por Jorge Dubatti ha constituido un eje orientador para este trabajo de investigación. En su marco original, el autor utiliza este concepto dentro del marco analítico del teatro comparado. Este encuadre se ha adaptado para abarcar el estudio de los fandangos como acontecimientos festivos de reunión y celebración.

El análisis de Dubatti sobre el convivio se basa en la revalorización de la oralidad en la historia de la literatura (2003:5). En esta búsqueda retoma el trabajo de Florence Dupont sobre las prácticas poéticas orales de las culturas “vivientes” del mundo grecolatino. En este sentido la noción de banquete y simposio, cuyo significado etimológico quiere decir beber juntos, acotan un margen de recepción ligado a la sociabilidad. Algunas de las características que se extraen de las formas conviviales de la literatura, que resultan útiles para analizar el fandango son las siguientes (Dubatti: 13-14):

- a) Son acontecimientos situados en el aquí y el ahora (*hic et nunc*) que implican reunión de presencias de personas en un espacio territorial acotado, para compartir un rito de sociabilidad. Sin embargo, es posible dirigir la energía de la socialización hacia otros órdenes divinos, en forma de ofrendas u otro tipo de ritualidades. Es decir, el convivio no es exclusivamente humano.

- b) Entrañan una dialéctica de compañerismo (en un sentido etimológico compañero es la persona con la que se comparte el pan). Dicha dinámica depende de aprender a estar con los otros y con uno mismo.
- c) Es necesario un grado de proximidad, audibilidad y visibilidad estrecho que pueda atravesar todos los sentidos y se pueden percibir como un flujo efímero e irreplicable.

La reivindicación de las cualidades de lo convivial en la teatralidad lleva a Dubatti a conformar un manifiesto de valores de resistencia inherentes a este tipo de prácticas. Este estudio se adhiere a dicha afirmación pues se considera que el convivio y el fandango pueden constituir herramientas para resistir la desterritorialización, la desaturación, la homogenización cultural, la hegemonía de lo unívoco y la espectacularización de la cultura (41-43). Esta aseveración puede considerarse una contradicción si se toma en cuenta la instrumentalización estatal que ha vivido la cultura jarocho durante algunos periodos históricos¹⁴⁴. Incluso la propia participación de los músicos tradicionales en circuitos comerciales puede parecer una tensión irreconciliable.

En la práctica, sucede que las comunidades de fandango y los agentes culturales interactúan regularmente de forma colaborativa pues reconocen la necesidad de conformar frentes comunes (Cardona 2006). También se puede observar estados cualitativos de subalternidad hegemónica o subhegemonía lo cual quiere decir, que algunos grupos subalternos negocian con el poder para ocupar algunas posiciones, lo cual podría parecer que contradice su pertenencia al grupo subalterno tradicional (Figuroa, 2014:212). En estos casos, la condición de subalterno no se pierde en el marco de los circuitos comerciales de poder, pues sigue siendo una expresión minoritaria; aunque sí que se puede percibir como hegemónica en relación con otras agrupaciones del contexto tradicional. Finalmente, Dubatti invita a dimensionar la noción de resiliencia como una estrategia de resistencia inherente a las experiencias artísticas en la actualidad. En el caso del teatro y del fandango, es posible reconocer las habilidades de negociación, fortalecimiento y

¹⁴⁴ Ver apartado 1.2 Representaciones de la “mexicanidad” en el siglo XX.

transformación de las prácticas conviviales, en virtud de sus capacidades de reinención.

2.2.4 Mayordomía

Esta forma de organización comunitaria es de carácter cívico-religiosa y se encarga de la planificación, gestión y ejecución de las fiestas patronales. Este sistema, también llamado de cargos o de fiestas (González de la Cruz, 2017:23), prima en algunas regiones del sureste de México. Su origen se remonta a las cofradías para la evangelización de las repúblicas de naturales o de indios durante el periodo Colonial¹⁴⁵.

Es pertinente recordar que las cofradías instituidas en la Nueva España encontraron su modelo en los gremios de oficios que se habían instituido desde la Baja Edad Media, a modo de defensa de los intereses laborales para cada gremio asociado. Cabe mencionar también que dichas organizaciones tuvieron una especial preponderancia en la gestión de la cultura popular en los ámbitos urbanos. Como menciona Burke, respecto al siglo XV:

Tenían sus propios patronos, sus propias tradiciones y rituales y organizaban tanto el tiempo de ocio de sus miembros como su trabajo. En muchas ciudades se encargaban de los espectáculos religiosos del Corpus Christi y también de espectáculos profanos [...] En algunas ciudades alemanas el gremio de carniceros desempeñaba un papel destacado en la organización de diversiones como bailes de espadas (con sus cuchillos), o el salto al río de sus aprendices [...] Quizá deberíamos ser más precisos y hablar de culturas artesanas en plural, distinguiendo entre la que representaba a los tejedores, a los zapateos o a toros. Cada oficio tenía su propia cultura, entendida como el conjunto de habilidades y secretos de su trabajo, transmitidos de generación en generación. (Burke 2014:72)

¹⁴⁵ Al respecto de las mayordomías, es pertinente mencionar el trabajo de Marcel Mauss en su ensayo sobre los dones, en el cual ha explorado las nociones de *potlatch* y otros rituales de reciprocidad en sociedades diversas (1971:157). El autor parte del cuestionamiento sobre los ritos, normas y costumbres que rigen las acciones de dar y recibir en contextos como Melanesia, Polinesia y el noroeste americano. Sus observaciones describen la manera en que los pueblos generan dinámicas de rivalidad. Esta competición de esplendor culmina en la dilapidación de bienes y alimentos durante las fiestas, hecho que acrecienta el estatus social de quien las celebra (1971:161).

Como se puede observar en el caso de las cofradías y gremios europeos de la Europa medieval, existe un proceso de consolidación de la gestión colectiva de intereses profesionales y de esparcimiento. En el caso novohispano las cofradías estaban ligadas a la labor de los evangelizadores, por lo tanto estaban presididas por un miembro del clero, aunque fueron acoplándose a los modelos de gestión de fiestas y celebración de los pueblos originarios. De igual manera asumieron labores de asistencia civil como el entierro de muertos, cuidado de enfermos, construcción de hospitales y atención a presos y viudas (González de la Cruz 2017: 28). Cabe mencionar que el poder de identificación y pertenencia de estas organizaciones llegó a ser de tal magnitud que hubo necesidad de intervención mediante la *Real Resolución sobre reforma, extinción y arreglo de cofradías de 1783* (Carbajal López 2013: 10 y Romero Samper 1998: 899-910).

Las cofradías novohispanas fueron cambiando de modelo de organización debido a las regulaciones borbónicas y la figura seglar del mayordomo, quien hacía las labores de gestión, fue adquiriendo importancia. De esta manera en algunas barriadas el mayordomo apelaba a ciertas formas de organización comunitaria para solventar los gastos de las festividades locales y gradualmente se fue estableciendo un sistema de repartición de labores.

En la actualidad las mayordomías en México están asociados al ámbito de la religiosidad popular y gozan de amplia vitalidad. Generalmente están dedicadas a un santo patrono e involucran la organización y logística de festividades con públicos numerosos. Según Bonfil Batalla, existe una relación entre el prestigio comunitario y la labor de mayordomía:

Un mayordomo, por ejemplo, que es el responsable de la organización de las imágenes veneradas comunitariamente, tiene a su cargo los gastos de la fiesta: el pago de músicos y de servicios religiosos [...] Para hacer frente a esas erogaciones, que resultan abultadas dado el nivel de ingresos monetarios, el mayordomo recurre a varios expedientes: cría familiarmente algunos animales que se habrán de consumir o vender para la fiesta; recurre a la cooperación de los miembros de su linaje, sobre la base de reciprocidad por aportes pasados o futuros, alquila por algún tiempo su fuerza de trabajo, generalmente fuera de la comunidad, adquiere deudas y ahorra lo que puede. En estas ocasiones funcionan claramente los lazos de solidaridad de las comunidades indias, porque el prestigio del mayordomo es

también el prestigio de la familia y del linaje, o del barrio [...] El sistema de cargos formaliza la autoridad de la comunidad, que tiene carácter civil, religioso y moral, simultáneamente. Los tres aspectos están indisolublemente ligados (1990:67)

Un ejemplo emblemático se puede observar en la mayordomía del Niñopan (también Niñopa o Niniopa) en la localidad capitalina de Xochimilco. Esta tradición altamente territorializada rinde culto a una talla de un Niño Dios que data del siglo XVIII aproximadamente (Peralta Flores, 2004: 24). Para poder acceder a la mayordomía del Niñopan, existe una lista de espera de más de 20 años. Este tipo de responsabilidades socio-religiosas comportan un fuerte gasto económico que frecuentemente es solventado con el apoyo familiar e inclusive a veces mediante el cobro de favores a terceros.

Algunas de las labores que comprenden la mayordomía del Niñopan es sufragar el coste de la decoración de las calles e iglesias, así como los alimentos de las personas convidadas (cifra que puede ascender a mil invitados). Otra responsabilidad consiste en llevar y traer al Niñopan a las múltiples festividades del ciclo religioso católico, como puede ser Navidad, Semana Santa, Corpus Christi, y otras fiestas locales, como es el caso del día del niño (festividad que se celebra en México el 30 de abril de cada año) (Peralta Flores, 2004: 26). Es pertinente mencionar que no cualquier persona puede acceder al honor de la mayordomía del Niñopan. Un requisito indispensable para poder acceder a una mayordomía es ser una persona originaria y mostrar tanto reputación, como conductas intachables.

La mayordomía como forma de organización festiva ofrecen un modelo relevante que se acopla con la forma de organización de un fandango jarocho. Para demostrar esta correlación nos servimos del ejemplo de la Mayordomía de San Juan Bautista en Chacalapa, municipio de Chinameca Veracruz. Esta mayordomía fue llevada a cabo por la familia Blanco Padua, quienes también forman parte del Colectivo Altepee. En la serie documental que se preparó y difundió mediante canales virtuales se puede observar las dinámicas de organización comunitaria para recaudar fondos, la preparación del espacio físico para la fiesta y la elaboración de los alimentos ¹⁴⁶. Se destaca principalmente el testimonio de uno de

¹⁴⁶ Este testimonio se puede observar en el episodio “La Mayordomía San Juan Bautista Chacalapa 2021 “Primer Capítulo Pedir para Todos” URL:

los mayordomos quien comenta que en el proceso de organización se fue dando cuenta de que es la propia comunidad la que da las pautas de cómo quiere celebrar su propia fiesta y es la tarea de la mayordomía de atender a estas peticiones.

En este sentido tanto el fandango jarocho como el sistema de organización de mayordomía hacen referencia a una gestión comunitaria de uno de los bienes más valiosos: la convivencia. Como menciona Félix Rodrigo Mora:

La fiesta y el ocio popular se realizaron a través de la cultura propia, siendo esta, en lo más importante, una creación de la propia gente, no algo adquirido en el mercado, por más que a veces la consecución de los elementos básicos podía requerir el intercambio o el canje. El pueblo entonces, a diferencia de ahora, no era consumidor sino creador de cultura que el individuo medio no solía ser, como en el presente un mero espectador, pasivo y mudo, sino que ejercía de actor sin dejar de ser espectador de la fiesta y, dentro de ella, de los demás, sus iguales y de sí mismo. La fiesta, por lo tanto, no se compraba, no era un valor de cambio, sino que se hacía entre todos y todas. (Citado en Castro y Rodrigo, 2018: 87)

Es importante matizar que la forma de organización de mayordomía no se lleva a cabo de manera tal en el seno de la comunidad del FJ en Barcelona. Sin embargo, existen diversos procesos de adaptación y acoplamientos para cuidar la integridad de la fiesta. Ni las mayordomías ni el fandango jarocho son formas de organización hegemónicas conocidas en todo el territorio mexicano.

2.2.5 Estructura de pares

El último modelo de análisis de estructura convivial se desprende de la creciente proliferación de las redes digitales de comunicación y su vinculación con las áreas de desarrollo cultural local (García Canclini, 2012:4). Como se ha mencionado anteriormente, tanto Eric Hobsbawm como Benedict Anderson identifican puntos de inflexión culturales en la popularización de los medios de comunicación masiva; ejemplo de ello son la radio, el periódico y la televisión durante la primera y segunda mitad del siglo XX.

<https://www.youtube.com/watch?v=G9zUKwv4z7E> ; el resto de los episodios se pueden consultar en el apartado de Enlaces de vídeo y playlist, pag. 337

El más reciente cambio de paradigma se observa en la implementación de la Internet como una herramienta casi ubica de conexión y de información. Es posible asimilarla como un sistema complejo por la magnitud de las múltiples interacciones simultáneas que puede establecer (Aguirre, 2008:V). Debido a sus cualidades de mutabilidad y adaptabilidad, Internet constituye un modelo de organización descentralizada en la cual el consenso monolítico pasa a segundo plano, para dar prioridad a acuerdos cooperativos, efectivos y concretos. (Klein 2007:556)

El FJ también se ha visto beneficiado de los canales de encuentro e intercambio de la *world wide web*. Algunas herramientas, como los foros de discusión de *Yahoo!*¹⁴⁷, *Facebook*, diversas páginas web y plataformas como *Myspace*, *Youtube*, *Spotify* han contribuido a la conformación de comunidades globales al facilitar el flujo de información entre diversos colectivos (Ávila, 2012: 96 y Figueroa, 2014:33,187). Las innovaciones tecnológicas también enriquecen la percepción de simultaneidad pues permiten hacer *streaming* o emisiones en tiempo real de los fandangos, encuentros y otros eventos que suceden en diferentes partes del mundo. De esta manera Internet se constituye como una nueva fuerza catalizadora de las naciones/comunidades imaginadas a las que se refería Anderson, cuando menciona la importancia de la herramienta narrativa, presente tanto en Balzac como en los folletines por entregas, el *meanwhile* (mientras tanto) (1983:30-31).

Un área de oportunidad aún por desarrollar se encuentra en la implementación de estrategias descentralizadas de comunicación global para el fandango, que puedan existir al margen del entramado de filtros y mecanismos de censura de las tecnologías privativas de los canales de Youtube y Facebook. Un ejemplo incipiente de esta inquietud se observa en el trabajo de Quevedo con el sitio de Internet “Recursos Fandangueros”. En esta página es posible intervenir directamente sobre el material audiovisual digital con notas o comentarios, con el objetivo de promover un proceso “curatorial” más cercano a la comunidad que lo utiliza (2013:30). Con todo lo anterior, hace falta dedicar más estudio en la generación de un protocolo virtual de convivialidad que pueda disputar la hegemonía de instrumentación de

¹⁴⁷ Aquí destaco el abundante material del foro online de discusión “Son Jarocho” en *Yahoo! Groups*, gestionado por el Dr. Rafael Figueroa Hernández y cuyo material transcrito ha sido facilitado amablemente para el trabajo de análisis de esta investigación.

Internet como un espacio privado (y privativo) con fines comerciales, únicamente (Lane 2003:131).

Actualmente, la conformación de los vínculos entre personas a través de esta red virtual depende de una modificación sistémica en la comprensión del espacio y tiempo. Anthony Giddens menciona dos procesos que habilitan dichos cambios: la distanciación y el de la disociación. La distanciación involucra la manera en que el espacio y el tiempo se organizan para gestionar las presencias y las ausencias. La disociación ocurre cuando las relaciones sociales son extirpadas de sus contextos locales y son reestructuradas a través de lapsos indefinidos de espacio y tiempo (Giddens citado en Eade, 1997:3).

Así pues, es posible afirmar que las interacciones *online* presentan una temporalidad con cualidades específicas que parten de una percepción objetiva del tiempo real y que, sin embargo, se articulan en ritmos ágiles y precipitados. El trabajo de etnografía virtual de M. J. L. Guimarães reporta un rango amplio de percepciones de los usuarios respecto a las relaciones desarrolladas en el ciberespacio mediante una plataforma gráfica de chat en línea, ahora medianamente obsoleta, denominada *The Palace*. Respecto a las características cualitativas de estas interacciones, se menciona lo siguiente:

All of them were quite sure about the 'reality' of the feeling and personal relationships developed in cyberspace [...] The dichotomy online/offline instead of virtual/real seems more adequate to distinguish between these spheres of interactions [...] Another peculiarity of online social life is the pace that seems to be rather 'speeded-up', if compared with the rhythm of off-line life. Relationships that could take weeks or months to mature offline can reach great levels of intimacy in a few days online¹⁴⁸.
(2005: 145-152)

De estos ejemplos se puede deducir que los testimonios de las experiencias de relaciones sociales en línea tienen un fuerte componente de subjetividad. No

¹⁴⁸ Trad. Todos estaban bastante seguros de la 'realidad' de los sentimientos y las relaciones personales desarrolladas en el ciberespacio [...] La dicotomía en línea/fuera de línea en lugar de virtual/real parece más adecuada para distinguir entre estas esferas de interacciones [...] Otra peculiaridad de la vida social en línea es el ritmo que parece más bien 'acelerado', si se compara con el ritmo de la vida fuera de línea. Las relaciones que podrían tardar semanas o meses en madurar fuera del mundo virtual pueden alcanzar grandes niveles de intimidad en línea, en el transcurso de pocos días.

obstante, es posible identificar una particularidad específica del espacio virtual, el cual surge a partir de las prácticas sociales y materiales que se establecen mediante las tecnologías de la información (TICs). Jill Lane va más allá y afirma que la espacialidad virtual adopta la forma de las estructuras sociales, que a su vez se adaptan a las formas de conexión de las tecnologías de la información (2003: 131). En esta aseveración la autora utiliza el concepto de *embodiment*, para referirse al proceso de incorporación substancial de las relaciones humanas en el medio virtual. De esta manera el cuerpo, tanto individual como social, vuelve a ocupar el foco de atención. Estas argumentaciones teóricas encuentran un ejemplo concreto en las acciones de los zapatistas digitales, implementadas desde el *Electronic Disturbance Theater* (Dominguez en Lane 2003:132).

Así pues, proponemos el ejercicio mental de imaginar el ámbito/campo/terreno virtual como el espacio de separación comprendido entre los límites que conectan a los elementos/cuerpos que se encuentran en la periferia. Sin embargo, se puede considerar que la existencia en la periferia es de orden relativo, en tanto que el espacio puede reconfigurarse según se modifican las relaciones sociales de la red.

Este ejercicio de evocación que divide, disocia y distorsiona las relaciones en el ámbito virtual detona la imagen de las redes de pares (*peer-to-peer* o P2P) como modelo para analizar las relaciones sociales del fandango *online* (Razo, 2017b). Un ejemplo de caso paradigmático de redes de pares puede observarse en Napster, un popular programa informático que, durante el año 1999, fue capaz de crear una comunidad de red de intercambio horizontal que compartía archivos de música en formato .mp3, mediante conexiones llamadas nodos y donde el intercambio de información sucedía directamente entre las computadoras personales, es decir entre pares (Woodside, 2012: 92 y Klump, 2013: 3). En última instancia Napster cesó sus actividades debido a las demandas legales de los artistas y sellos discográficos respecto a infracciones de los derechos de autor (Holland, 2012: 5).

De la noción de la arquitectura informática de las redes de pares (P2P) se retoma la cualidad inherente que suscita una comunidad de pares sin necesidad de un intermediario. Esta misma dinámica primaba en el foro de intercambio de *Yahoo! groups* de son jarocho, en el cual se discutían temas diversos relacionados con la tradición del género musical del son y del fandango. Sin embargo, el foro también servía como un escaparate de anuncios para la venta de instrumentos, la difusión

de actividades y para buscar de colaboraciones a nivel mundial. Otro ejemplo puede observarse en la iniciativa del *Seattle Fandango Project*, el cual ha implementado diversas estrategias y recursos virtuales para fortalecer las relaciones intercomunitarias (Quevedo 2013:4). Es importante reconocer que, en estos casos, la intermediación de la tecnología ha permitido una reestructuración de las formas jerárquicas de la tradición en una red de pares que intercambian experiencias e información de manera horizontal.

En el ámbito de la reescritura de las tradiciones mediante instrumentos tecnológicos, es pertinente la reflexión de Donna Haraway sobre la escritura Ciborg que se aleja del binarismo en el género como base de las propuestas de ideologías feministas esencialistas de los años 70's (1991:4). En su texto, *A Cyborg Manifesto*, la autora construye una ética a partir de la figura de un ciborg, cuya estructura sexual y social replica la de los helechos o los invertebrados (150). La propuesta de Haraway es una traslación hacia los bordes lingüísticos de lo consensuado entre la ciencia, la naturaleza, el feminismo y la tecnología para tratar de dinamitar el lenguaje y subvertir los sistemas de pensamiento fundacionales. El estado de hibridación del ciborg, a medio camino entre lo humano y lo tecnológico le otorga una cualidad de criatura bastarda que la autora liga con otra figura ya mencionada: La Malinche, bajo la poética de la escritora chicana Cherrie Moraga. Dicha conexión se establece también el complejo cultural de las manifestaciones liminales y subalternas de identidad, como es el caso de la escritora Audre Lorde quien es autora de *Sister Outsider*.

Cherrie Moraga [...] explores the themes of identity when one never possessed the original language, never told the original story, never resided in the harmony of legitimate heterosexuality in the garden of culture, and so cannot base identity on a myth or a fall from innocence and right to natural names, mother's or father's. Moraga's writing [...], is presented in her poetry as the same kind of violation as Malinche's [...], an illegitimate production, that allows survival [...] *Sister Outsider* hints at the possibility of world survival not because of her innocence, but because of her ability to live on the boundaries (Haraway, 1991: 175-176)¹⁴⁹

¹⁴⁹ Trad. Cherrie Moraga [...] explora temas de identidad desde el punto de vista de la persona que nunca poseyó el idioma original, nunca contó la historia original, nunca residió en la armonía de la heterosexualidad legítima en el jardín de la cultura, y por lo tanto no puede basar su identidad en un mito o en el desprendimiento de la inocencia y el derecho

En la misma línea de identidades fronterizas, se destaca la labor de Martha González, quien se autodefine como Chicana *Artivista*. En su trabajo de reflexión artística y académica se aprecia la red de colaboraciones entre las comunidades fandangueras de la costa oeste de EE.UU., bajo el concepto de *meshwork*¹⁵⁰. Dicha labor se ha traducido en iniciativas como *Fandango sin fronteras*, *Seattle Fandango Project* y la agrupación musical *Quetzal*.

Gonzalez, quien retoma el concepto *meshwork* de Arturo Escobar, menciona que las comunidades vinculadas a través del fandango comparten la característica de una transmigración mutable, fluida e irregular. El concepto de transmigrantes se refiere a las personas que, habiendo migrado de un territorio-nación a otro, establecen dinámicas sociales simultáneas que exceden a las fronteras y que hacen evidentes las estrategias de sobrevivencia que se separan de las conceptualizaciones binarias de lo global/nacional, local/trasnacional (Gonzalez 2017: 271). La experiencia de esta artista e investigadora es pertinente en tanto que equipara sus vivencias personales de música escénica con la experiencia de convivencia en el fandango. Con ello logra hacer una síntesis que concilia los estados discontinuos de un mundo globalizado y mercantilizado:

Music is a social construction [...] Like food, music is transactional and mostly consumed in our society [...] I believe we must also “grow our own” from time to time. It is a human right and we must build community music spaces and not just consume what the market sells us [...] Through my experience in both worlds I realized that the transformative space that matters most is not the fandango or the stage, but perhaps the body, the body in relation to other bodies and how they engage to shape communities¹⁵¹ (2017: 274-275).

a los nombres naturales de la madre o del padre. La escritura de Moraga [...], presenta en su poesía el mismo tipo de violación que el de la Malinche [...], una producción ilegítima que permite la supervivencia [...] *Sister Outsider* insinúa la posibilidad de supervivencia en el mundo, no por su inocencia, sino por su habilidad para vivir en las zonas limítrofes.

¹⁵⁰ Trad. malla o red de redes. Agradezco a James Daria la referencia directa sobre el trabajo de Martha Gonzalez.

¹⁵¹ Trad. La música es una construcción social [...] Al igual que la comida, la música es transaccional y es consumida en nuestra sociedad. Considero que también debemos "cultivarla" (música y comida) de vez en cuando. Es un derecho humano y debemos construir espacios comunitarios de música y no solo consumir lo que el mercado nos vende [...] A través de mi experiencia en ambos mundos, me di cuenta de que el espacio

El testimonio de Gonzalez constituye una evidencia de que el trabajo comunitario se puede establecer a partir de estructuras paritarias y mutables. En un marco referencial, las estructuras se pueden denominar *meshwork*, atendiendo a la colectividad de las redes o también pueden ser llamadas estructuras de *peer-to-peer* en tanto que establecen un contacto directo entre individuos, ya pertenezcan o no a una larga tradición. En estas estructuras los vínculos transfronterizos son salvables precisamente gracias a los canales digitales, detrás de los cuales siempre hay una o varias personas. Las consideraciones de Gonzalez encuentran eco en la reflexión sobre la convivencialidad de Illich, en tanto que en ambas posturas se antepone la experiencia del cuerpo humano en su entorno a la productividad subyugada por la tecnología.

2.3 Comunidades diaspóricas en contexto

El tercer eje que otorga sentido a las acciones performativas es el contexto. Como se ha mencionado anteriormente, los actos performativos son validados, gracias a la comunidad que atestigua y refrenda los cambios de realidad que suceden en el acontecer performativo. Para nuestro estudio es pertinente profundizar no solo en las acciones que conforman el fandango, sino también en el tejido social y situacional que lo rodea. Las comunidades son las redes que constituyen el soporte que sustenta y da cobijo a las manifestaciones culturales del fandango, tanto a nivel local como global. También funcionan como venas que permiten el tránsito de actos, artefactos y prácticas culturales. Siguiendo esta metáfora, las conexiones que se establecen entre diferentes regiones y grupos culturales oxigenan la tradición y permiten el intercambio de saberes.

Como menciona Fernando Vizcaíno Guerra (2005) existe repercusiones multilaterales entre la migración, la globalización y las identidades locales o comunitarias. Para este investigador la relación entre estos conceptos no es únicamente de resistencia, como suele pensarse, sino también es de transferencia (2005:241). El auge de las identidades comunitarias deviene del suplemento de la adscripción de la agencialidad local, la cual encuentra resonancia con las filiaciones culturales de un sistema-mundo. De esta manera ciertas iniciativas encuentran

transformador que más importa no es el fandango o el escenario, sino quizás el cuerpo, en relación con otros cuerpos y cómo se involucran para dar forma a las comunidades.

repercusión en el panorama global mediante modos de organización transfronterizas. En el caso jarocho, las agrupaciones tradicionales han adaptado sus prácticas culturales para insertarse dentro del “caleidoscópico concepto de la *World Music*” (Figueroa, 20014b:419) y de esta manera han encontrado formas alternativas de distribución y de financiación. Las comunidades diaspóricas en EE.UU. han sido los principales nodos de amplificación de las prácticas culturales del fandango, principalmente debido a la afluencia de migración en dirección sur-norte. Sin embargo, como menciona Figueroa también existen nodos y comunidades diaspóricas en América Latina y en algunos países de Europa.

A propósito de la dicotomía entre globalización y cultura vale la pena matizar sobre la presencia de globalizaciones tangenciales o periféricas, en tanto que existen desigualdades en el acceso a la información, cultura, economía y herramientas tecnológicas globales (García Canclini, 1999:5). Respecto a la capacidad de acción es pertinente mencionar la valoración de Marta Segarra respecto al poder de las comunidades tangenciales para contender en el devenir sujeto (2021: 13-14). La autora refiere a un amplio abanico de colectivos periféricos como es el caso de las mujeres, las personas no occidentales ni blancas, de clase baja y que se ubican en el espectro fuera de la norma heteronormativa. Para la Segarra es precisamente la conciencia de la colectividad tangencial lo que permite albergar la esperanza de cambiar los modelos hegemónicos de producción de la cultura.

Así pues, es prioritario establecer distancia entre lo que podría percibirse como cultural global reificada (en el sentido de un escaparate de compra o fosilizado dentro de la caja de cristal de un museo) y las interacciones de reciprocidad entre diversos núcleos diaspóricos. Cabe aclarar que, al utilizar la palabra diáspora en este estudio, nos interesa acentuar el carácter orgánico de la dispersión multidireccional en los movimientos migratorios humano, de manera semejante a las esporas vegetales. Esta aproximación resulta coherente pues atiende de manera equilibrada tanto a la agencialidad de las personas, como a los factores del entorno que afectan el desplazamiento.

En el ámbito de los estudios sobre las diásporas, se destaca la conceptualización de Avtar Brah en *Cartographies of Diaspora* (2005), en el cual se realiza una valoración sobre determinadas poblaciones y su interrelación dentro de un mismo espacio geográfico; en este caso se toma como ámbito de reflexión Gran Bretaña.

La autora retoma diversas experiencias de las diásporas del sureste asiático como genealogías históricas que ejemplifican las formas en que las estructuras estatales de poder dislocan el posicionamiento de estas poblaciones. De esta manera, ciertos grupos o comunidades pueden estar en un lugar, pero no ser o pertenecer a este lugar (2005:188). Esta aseveración encuentra sustento en las observaciones de Jean-Luc Nancy y de Roberto Esposito que marcan la ruptura en los conceptos vivir-en y con-vivir (Nancy en Esposito 2003: 15 y Esposito 2003:42-42).

En este sentido la noción de frontera también se encuentra inscrita dentro de la experiencia diaspórica, sin embargo, Avtar Brah destaca su carácter inmanente. Esto quiere decir que, aunque la frontera se perciba como un rasgo intrínseco de la diáspora, en realidad no siempre existe un solo origen o un sentido de retorno necesario al lugar de proveniencia (2005:177)¹⁵².

La autora retoma la noción de desterritorialización apuntada por Gilles Deleuze y Felix Guattari en *Kafka. Hacia una literatura menor* (1978), en el cual se apuntan tres características sobre el tipo de lenguaje que utiliza el autor checo¹⁵³ en su narrativa:

Las tres características de la literatura menor son la desterritorialización de la lengua, la articulación de lo individual en lo inmediato-político, [y] el dispositivo colectivo de enunciación. Lo que equivale a decir que “menor” no califica ya a ciertas literaturas, sino las condiciones revolucionarias de cualquier literatura en el seno de la llamada mayor. (Deleuze y Guattari, 1978:31)

Esta clasificación resulta pertinente para nuestro marco de análisis de las comunidades diaspóricas del fandango pues estas características coinciden con

¹⁵²Si bien es importante notar lo que menciona Avtar Brah respecto a la no necesidad de un viaje de vuelta, nos interesa complementar esta aseveración con la anotación de Maureen Duru (2017) respecto a la “memoria colectiva” de la migración en la diáspora. Duru se refiere principalmente a los saberes que dictan las prácticas de alimentación de las personas en situación diaspórica o migrante, los cuales viven procesos de adaptación y adecuación para asegurar su continuidad. Agradezco al Dr. Víctor Molina la referencia sobre el estudio de Maureen Duru.

¹⁵³El caso de Franz Kafka es pertinente en tanto que se puede afirmar que es un “migrante” del lenguaje. De origen judío y checo, elige escribir en lengua alemana. Este hecho genera un dispositivo literario desterritorializado y revolucionario, según Deleuze y Guattari. En sus palabras este estadio literario es deseable: *trouver son propre point de sous-développement, son propre patois, son tiers monde à soi, son désert à soi.* (1975:34)

algunos rasgos, en tanto que existe un factor de desterritorialización, al igual que una sinécdoque de lo político-inmediato y ciertamente una apelación a lo colectivo. Cabe mencionar que Avtar Brah se distancia de la dicotomía minoría-mayoría planteada por Deleuze y Guattari como categorías para describir a personas, ideologías o prácticas culturales. Esto lo hace pues considera que dicho binarismo establece una relación de poder paternalista entre el concepto minoría y un devenir-tutelada, de la misma manera que sucede con los menores tutelados (2005: 183-185). Sin embargo, la autora propone la noción de espacio diaspórico como un marco de análisis desterritorializado que tiene la capacidad de abarcar tanto aquello que se desplaza como lo que se queda quieto en el lugar. Brah apuesta por el análisis de las relaciones de poder multiaxiales para reemplazar la relación referencial con una cultura o grupo dominante:

It is necessary for it to become axiomatic that what is *represented* as the “margin” is not marginal but is a *constitutive effect of the representation itself*. The “centre” is no more a centre that is the “margin” (2005:223)¹⁵⁴ (cursivas presentes en el texto original)

La autora aborda los constructos de diferencia cultural que articulan las sociedades “multiculturales” en la actualidad, en los cuales el “color” y otros rasgos culturales y de “comportamiento” son identificados como índices para la racialización y discriminación de ciertas poblaciones en el contexto británico (2005:225). La autora desarrolla la complejidad de las iniciativas de “asimilación cultural” de los años ochenta, y revela su incompatibilidad con la presencia fáctica de poblaciones migrantes que ya se encontraban integradas en los sectores económicos más explotados y con menor remuneración. En este sentido Brah conecta con Roger Rouse cuando éste afirma:

Migration has always had the potential to challenge established spatial images. It highlights the social nature of space as something created and reproduced through collective human agency and, in so doing, reminds us that, within the limits imposed

¹⁵⁴Trad. Es necesario que se entienda que, evidentemente, aquello que se “representa” como el margen no es marginal, sino el efecto constitutivo de la representación misma. El “centro” no es más centro de lo que es el “margen”.

by power, existing spatial arrangements are always susceptible to change¹⁵⁵.
(Rouse, 1991:11)

De esta manera Brah no equipara el concepto de cultura con las corrientes del “culturalismo”. Por el contrario, una de sus propuestas es recuperar las especificidades inscritas en la diferencia cultural, no como un signo para la división social, sino como acciones reiterativas (*reiterative performance*) que constituyen las nociones de tradición, costumbres y pertenencia (2005:231).

Por su parte Thomas Turino también propone dos estrategias para aproximarse a las formaciones culturales gregarias. Por un lado, el autor observa que existen dinámicas culturales anidadas (*nested*) de una manera semejante a juego de las muñecas rusas matrioshkas. Así pues, la familia sería el núcleo más pequeño de socialización, posteriormente se encuentran las regiones y finalmente las naciones, sujetas a la nación de ciudadanía y soberanía. Por otro lado, también existen agrupaciones comunitarias transnacionales: inmigrantes, diáspóricas y cosmopolitas (2008: 117), la cual resulta de utilidad para nuestro estudio.

Para este autor, las comunidades inmigrantes se configuran de una manera específica en función de un “hogar” y operan dentro de redes comunidades presentes en el país anfitrión. De esta manera la comunidad local ofrece caminos y vías para la socialización en un nuevo entorno. Este tipo de comunidades son susceptibles de ser asimilables, en cuyo caso se pueden llegar a convertir en cohortes¹⁵⁶ (2008:118).

Por otro lado, las comunidades diáspóricas se vinculan a un lugar de proveniencia, sin embargo, combinan elementos y patrones de comportamiento del lugar de residencia. De esta manera, los factores de origen común que identifican a las

¹⁵⁵Trad. La migración siempre ha tenido el potencial de desafiar las imágenes espaciales establecidas. Destaca la naturaleza social del espacio como algo creado y reproducido a través de la acción humana colectiva y, al hacerlo, nos recuerda que, dentro de los límites impuestos por el poder, las disposiciones espaciales existentes son siempre susceptibles de cambio.

¹⁵⁶El término cohorte se retoma del inglés y del ámbito de la demografía o de la estadística; se refiere a una serie o agrupación de datos que comparten un constante, el cual puede ser año o lugar de nacimiento. De esta manera se establece que un cohorte es un grupo de personas que comparten algo en común.

personas que forman parte de la diáspora pueden ser percibidos subjetivamente como simbólicos.

Finalmente, según Turino también existen las formaciones cosmopolitas; sin embargo, éstas, a diferencia de las anteriores, no son percibidas como comunidades *per se*, ni siquiera por las personas que la conforman (personas cosmopolitas). Como su nombre lo indica tampoco pueden ser asociados a un solo país de origen. Más bien los rasgos que se comparten son hábitos de pensamiento, de comportamiento, prácticas culturales y comunicativas.

Turino destaca como principal formación cosmopolita la que fue expandida por el colonialismo europeo y norteamericano, con un ethos capitalista, bajo el auspicio de la religión cristiana y que enarbola ciertos valores relacionados con la “modernidad” o progresismo. Ahora bien, el autor matiza que, si bien es cierto que en la actualidad el cosmopolitanismo occidental se considera protagonista, actualmente el islamismo y, principalmente durante la guerra fría, el socialismo también proveen marcos referenciales para diversas conformaciones cosmopolitas (2008:119). Para finalizar el autor apunta que es poco probable que una persona encuentre cabida en una sola formación comunitaria de manera estable durante toda su vida. Las experiencias, hábitos, acciones y patrones de decisión suelen ser eclécticos y no pueden compartimentarse de manera sistemática ni ontológica (2008:120). Cabe añadir que la ética cosmopolita encuentra su sustento teórico en las propuestas éticas de Kant, delineadas en su obra *Sobre la paz perpetua*, en la cual se habla sobre la hospitalidad hacia la persona extranjera que pretende ingresar en un territorio por primera vez (Di Cesare 2017:108). Esta posibilidad abierta al desplazamiento se encuentra justificada por una facultad que apela a lo cosmopolita. Es decir que la condición para que exista una relación cordial entre naciones, es necesario implementar la hospitalidad universal. No obstante, la investigadora Donatella Di Cesare apunta que, para Kant, esta hospitalidad comprende un derecho de paso o de estancia temporal y no de residencia permanente. (2017: 111)

Frente a la noción de cosmopolitanismo resulta prioritario confrontar esta categoría con el ejercicio de análisis crítico de Dipesh Chakrabarty expuesto en su libro *Provincializing Europe* (2008). En este texto el autor busca descentralizar la idea enquistada del imaginario teórico eurocéntrico que subyace en la teoría, en la

enseñanza y en la instrumentalización de las ciencias sociales en diferentes academias y universidades modernas en el mundo (4-5).

La base de su argumentación parte fundamentalmente de dos cuestionamientos. El primero busca desestabilizar la idea del Historicismo del siglo XIX que propugnaba una idea de progreso y modernidad legitimando las empresas colonialistas en muchas regiones de África y en el sudeste asiático, y posponiendo (hasta que ello resultó insostenible) las iniciativas de autogobierno en estas regiones (8). El segundo cuestionamiento analiza el proceso de agenciamiento y politización de las clases sociales subalternas, hecho que jugó un papel fundamental en los procesos revolucionarios del siglo XX. El marco geográfico y cultural que utiliza el autor, así como sus ejemplos, remiten a su región de procedencia, Bengala Occidental.

Cabe mencionar que Chakrabarty reconoce un rasgo de futilidad en su proyecto en tanto que Europa ya ha sido históricamente provincializada, es decir desplazada del centro, a partir de los diferentes cambios en las configuraciones políticas a nivel global que ocurrieron en la segunda mitad del siglo XX. Por otro lado, reconoce que su cuestionamiento va dirigido al constructo mental que es Europa y que se ha perpetuado en la mente de muchas generaciones e instituciones, como epítome de la civilización y la modernidad:

European thought is at once both indispensable and inadequate in helping us to think through the experiences of political modernity in non-Western nations, and provincializing Europe becomes the task of exploring how this thought- which is now everybody's heritage and which affect us all- may be renewed from and for the margins. But, of course, the margins are as plural and diverse as the centers (16)¹⁵⁷.

Los esfuerzos de Chakrabarty y del círculo de los Estudios de la Subalternidad, impulsada por Ranajit Guha y en el cual también se incluye a Spivak y Homi Bhabha, se centra en dar cuenta de los hechos y luchas campesinas eclipsadas por la

¹⁵⁷ Trad. El pensamiento europeo es a la vez indispensable e inadecuado al ayudarnos a reflexionar sobre las experiencias de la modernidad política en las naciones no occidentales, y provincializar a Europa se convierte en la tarea de explorar cómo este pensamiento, que ahora es patrimonio de todo el mundo y que nos afecta por igual, puede ser renovado desde y para los márgenes. Pero, por supuesto, los márgenes son tan plurales y diversos como los centros.

historiografía elitista en la India (Zapata y Medina 2016:73). Como se ha mencionado anteriormente el fundamento de su análisis se desprende del pensamiento de Antonio Gramsci, en el cual la noción de subalternidad se entiende como los mecanismos y procesos de diferenciación de clases, las cuales usualmente vienen dictados desde los núcleos hegemónicos y son incorporados en las clases bajas (Burke 2014:17 y Zapata y Medina 2016:72). La iniciativa de los Estudios de la Subalternidad ha llegado a encontrar un eco en el desarrollo del pensamiento decolonial en América Latina. En este trabajo se ha profundizado en algunos rasgos de este marco teórico como un ejercicio crítico de comparación y contraste entre dos corrientes filosóficas periféricas a la hegemonía cultural occidental en Europa. Así pues, en este estudio coincidimos con Chakrabarty en abordar las estructuras de pensamiento, provenientes de cualquier tradición cultural, como herramientas provisionales para la organización de la información, como maneras de otorgar sentidos y generar conocimiento situado en contextos en los cuales las diferencias culturales importan (Chakrabarty 2008: 17).

A pesar de la distancia y diferencias histórico-culturales entre las diferentes voces y postulados teóricos aquí resumidos, me permito utilizar el mecanismo de la evocación para hablar de la migración mexicana en Europa. Esto con el objetivo de suscitar un devenir diaspórico en la estructura de pensamiento y la argumentación de este trabajo de investigación. Lo que se busca es desentrañar los diferentes matices que se pueden encontrar en la conceptualización de lo comunitario. Para ello hemos buscado un abanico amplio de perspectivas contrastante, con el objetivo de establecer distancia de nociones maniqueístas, idealizaciones o preconcepciones de lo folklórico/tradicional que se asocian con lo premoderno o subsidiario, frente lo prioritario, moderno o progresista (García Canclini 1990: 191). La pertinencia de hablar sobre comunidades y diásporas en contexto tiene repercusión directamente en la dimensión performativa del FJ en situación migratoria. Se considera prioritario cuestionar la manera en que los actos, prácticas y dispositivos culturales adquieren un sentido transformador y cómo sucede el proceso de validación y escucha colectiva para la instauración de una tradición reinterpretada según su contexto local.

2.3.1 Apreciaciones teóricas sobre los estudios de comunidad

Uno de los primeros teóricos que han trabado la conceptualización de la comunidad es Ferdinand Tönnies. En su texto *Gemeinschaft und Gesellschaft*, el cual se puede traducir como *Comunidad y sociedad* (o asociación), el autor propone un estudio comparativo y dicotómico entre ambas estructuras sociales. De esta manera, lo comunitario tiende a lo orgánico-real y lo que atañe a la sociedad se considera como una fabricación o construcción artificial (27). De esta manera se puede afirmar que la conceptualización de Tönnies es un antecedente a las conceptualizaciones de las herramientas conviviales/convivenciales enmarcadas dentro del ámbito comunitario (Illich, 2012).

Dentro de la categoría de lo comunitario se identifican una serie de vínculos que transitan por los lazos de sangre, afectivos y territoriales (1979: 40 y 49). Tönnies también subraya un elemento que constituye el motor de cohesión entre los miembros de la comunidad, el cual denomina consenso (*Verständnis*). Éste se desarrolla a partir de una herramienta prevalente: el lenguaje (45-46). A partir de ello se establecen una serie de “leyes comunitarias” cuyo objetivo es la armonía (*Eintracht*) (47).

En lo que respecta a las organizaciones jerárquicas, Tönnies menciona que los sistemas patriarcales conviven con los fraternales y los enmarca dentro del entorno del “clan” (58). No obstante, cuando se habla sobre la defensa de los valores comunes al colectivo (comunidad), se hace una clara distinción en la división del trabajo, según atribuciones del sexo: lo masculino se identifica con el ambiente exterior, la defensa en contra de enemigos potenciales y la procuración de alimentos; mientras que lo femenino se asocia con lo íntimo, la conservación/preparación de los alimentos y el cuidado de las cosas de valor (37). Por su parte, los investigadores Lluís Flaquer y Salvador Giner establecen una correlación entre los orígenes frisones del autor y su sensibilidad para retratar los lazos comunitarios de una manera afectiva (1979:7). Finalmente, Tönnies hace hincapié en la relación doméstica que se establece entre ámbitos como el arte y la religión, las cuales llegan a configurar una equivalencia entre altar y hogar (64).

La división sexual del trabajo expuesta por Tönnies es pertinente para esta investigación pues indica una corriente de pensamiento cultural que coincide temporalmente con el periodo decimonónico en el cual el fandango en México

desapareció de los núcleos urbanos y se refugió tierra adentro, en zonas rurales profundas (Figueroa 2007:84). No obstante, en nuestra reflexión buscamos a desentrañar las dinámicas de género como ejercicios performativos que se pueden resignificar en el transcurso del tiempo y en contextos diversos.

Por otro lado, Victor Turner, ha realizado una aproximación analítica a la conformación de comunidades efímeras a partir de la conceptualización de la *communitas*. En el resultado de sus investigaciones es posible observar metodologías performativas para abordar la etnografía (1982b). Una característica peculiar de este trabajo muestra la propensión, aparentemente “natural” que tiene el ser humano para actuar de manera ritual (1982b:38). Su aproximación hacia el estudio de los rituales, y de las comunidades que estos generan, puede resumirse en la búsqueda de rasgos culturales y de comportamiento constantes a través de las civilizaciones, aunque también presta atención a las manifestaciones de individualidad (1982b:33). En este sentido establece una conexión con el pensamiento de Martin Buber, quien entiende la comunidad como un “nosotros esencial” el cual capacita a los integrantes a reconocer la individualidad de cada uno de ellos (1966:136). Para Turner la posibilidad de acceder a un estado fenomenológico de antiestructura se expresa en la conjunción de una santidad pedestre y mediante los sentimientos de homogeneidad y camaradería. Esto es la experiencia de la *communitas* (96).

Communitas is a relationship between concrete, historical, idiosyncratic individuals. These individuals are not segmentalized into roles and statuses but confront one another rather in the manner of Martin Buber's "I and Thou". Along with this direct, immediate, and total confrontation of human identities, there tends to go a model of society as a homogeneous, unstructured communitas, whose boundaries are ideally coterminous with those of the human species [...] But the spontaneity and immediacy of communitas [...] can seldom be maintained for very long. Communitas itself soon develops a structure, in which free relationships between individuals become converted into norm-governed relationships between social personae. (1966: 131-132)

De esta manera Turner expresa su fascinación por la *communitas* espontánea (Schechner, 2012:120) y reconoce su límite en tanto que tiende a una cristalización de estructura social institucionalizada. Siguiendo la línea de Van Gennep (Turner,

1982a:24), Turner focaliza su atención en el proceso ritual y las cualidades transicionales de los actantes marginales. Particularmente destaca el poder sagrado de las personas mansas, débiles y humildes (Turner, 1982a:26). Es así como las personas que viven un proceso liminal gozan de la libertad de estar al margen de las estructuras sociales y, al ubicarse fuera de los esquemas morales y normativos hegemónicos, tienen la capacidad de actuar abiertamente sin coerciones ni hipocresías. Algunos de los ejemplos referidos por Turner son la fábula del buen Samaritano, el esclavo Jim (*Huckleberry Finn*) y la prostituta Sonya (*Crimen y Castigo*). Cabe destacar que el antropólogo asume que las tradiciones culturales occidentales son universales al afirmar que estos personajes representan algunas de las cualidades humanas esenciales (1969:110), afirmación que es, cuando menos, cuestionable.

Anteriormente se ha mencionado la denominación de “comunidad imaginada”, la cual fue acuñada por Benedict Anderson para referirse al proceso gradual de instrumentalización histórica que articula las ideologías nacionalistas¹⁵⁸. Para este autor, la noción de nacionalismo se percibe como una anomalía legitimada por múltiples factores, uno de los cuales es la afiliación emotiva hacia el concepto de “nación” (1983:14). Algunas de las paradojas que el autor observa en las construcciones teóricas del nacionalismo se detallan a continuación:

- 1.- Desde la perspectiva de los historiadores, el nacionalismo se entiende como una manifestación objetivamente moderna, mientras que, para los teóricos del nacionalismo, éste tiene sus raíces, subjetivamente hablando, en la antigüedad.
- 2.- La universalidad formal de la nacionalidad como un concepto sociocultural equivale a un derecho humano en la modernidad. En cambio, la nacionalidad se materializa de manera concreta en rasgos de carácter particulares. Dichas particularidades se pueden observar en las diferencias entre provincias de un mismo país, que pueden llegar a traducirse en desigualdades en el desarrollo para sus habitantes.

¹⁵⁸ Esta noción fue intuida inicialmente por Pedro Ordóñez, a quien agradezco sus generosas aportaciones, debates y diferencias al discutir este trabajo. Agradezco igualmente su apoyo para la realización de la investigación de campo.

3.- El poder político ostentado por los nacionalismos contrasta con la incoherencia y pobreza filosófica de sus razonamientos.

Para este autor, las naciones se definen fundamentalmente como comunidades políticas imaginadas, inherentemente limitadas y soberanas (15). Al hablar de comunidades, Anderson apela a las cualidades de camaradería y horizontalidad que subyacen en el constructo ideológico de los nacionalismos. Al mismo tiempo se pueden considerar imaginarias pues es virtualmente imposible que los miembros de las naciones lleguen a conocerse personalmente y por lo tanto la imagen de su comunión pervive en la mente de cada uno de ellos. En lo que se refiere a los límites, el autor aclara que ninguna nación puede pretender abarcar la totalidad de la humanidad, ni siquiera las iniciativas más ambiciosas de apóstoles y órdenes religiosas que soñaron con un mundo enteramente cristiano. Finalmente, la noción de soberanía se desprende del vacío que deja la decadencia de los sistemas religiosos de legitimación del poder. Este lugar vacante es ocupado por la pluralidad del racionalismo del Siglo de las Luces, que enfrenta religiones y espiritualidades semejantes donde cada una de ellas reclama libertad en el marco de un territorio. De ahí que la libertad se convierte en la principal cualidad de un estado soberano (19). Otra cualidad peculiar de los sistemas de pensamiento nacionalistas es la percepción de una temporalidad inmemorial:

If nation-states are widely conceded to be 'new' and 'historical', the nations to which they give political expression always loom out of an immemorial past, and, still more important, glide into a limitless future. It is the magic of nationalism to turn chance into destiny (19)

Para este autor un cambio de paradigma en la percepción temporal de la simultaneidad fue uno de los principales catalizadores de la conciencia nacional (41). Esto sucedió a raíz de la disociación de los privilegios que otorgaba el conocimiento de lectoescritura de una lengua particular (en este caso específico el latín) y su instrumentalización como eje legitimador del poder en Europa durante los años previos al siglo XVII. Por otro lado, la prosperidad del capitalismo, ejemplificado en las empresas editoriales generadas por la popularización de la imprenta comienzan a dar forma a comunidades lingüísticas, donde antes había comunidades religiosas (20). Uno de los ejemplos que ofrece Anderson para referirse a las comunidades imaginadas que se materializan en la palabra impresa

es la publicación de la novela nacionalista *El Periquillo Sarniento* de José Joaquín Fernández de Lizardi, a principios del siglo XIX en el periodo transitorio de Nueva España colonial al México independiente (34-35). Otro ejemplo posible puede observarse en el proceso de homogenización del idioma catalán (Sanjaume, 2016:84), hecho que encuentra sus antecedentes en las publicaciones en lengua catalana (la que se corresponde fundamentalmente con el “Principado”, es decir la zona de la Cataluña central) como es el caso del *Diari Català*, hacia 1879 (Pich i Mitjana, 2008:444). Frente a la postura de Anderson se puede observar la contraposición de Spivak, quien afirma que en la base del nacionalismo se encuentra las estructuras heteronormativas que asimilan el derecho de nacimiento en un territorio y en un tiempo con la narrativa de la defensa de este territorio contra invasores y/o extranjeros (2012: 294).

Cabe mencionar que, durante la segunda mitad del siglo XX, diversos pensadores y filósofos provenientes de la Europa occidental también abordaron la noción de comunidad como un ejercicio político de reflexión posterior a los estragos provocados por las guerras y frente al surgimiento, y posterior desarticulación, del bloque socialista.

Primeramente, Maurice Blanchot retoma algunas anotaciones de Georges Bataille sobre las comunidades acéfalas; de ello extrae dos aproximaciones: la comunidad foránea, es decir aquella que comprende a las personas que no tienen comunidad (2002:9), y la comunidad de los amantes (2002:55). Sobre la comunidad de los que no la tienen, Blanchot destaca la asimetría de las relaciones. Esta desigualdad se puede expresar en la supeditación de la voluntad propia a la de una “Cabeza” inaccesible e inalcanzable, como de hecho sucede con los fascismos, o en el otorgamiento del reconocimiento del otro semejante y común a partir de la ausencia. Es decir que se puede tener conciencia de pertenencia en la medida en que esa pertenencia desaparece (o muere) y el ser se encuentra en soledad (2002:22). Frente este silencio, se erige la “comunidad de los amantes”, la cual evoca el entusiasmo idílico de las luchas de mayo en el París de 1968. En ellas, Blanchot destaca las cualidades espontáneas de la convivencia política y el ímpetu de la comunicación entre personas diversas pertenecientes al “pueblo”, no sin delatar la fugacidad de su unión. En la segunda parte de su reflexión, el autor retoma la obra de *La maladie de la mort* (El mal de la muerte) de Marguerite Duras,

para reincidir en la discordancia y el autoritarismo que subyace en el estar ahí de dos personas. La propuesta de este pensador tiende a una propuesta anárquica que revienta los convencionalismos de la pequeña burguesía:

La comunidad de los amantes, quiéranlo ellos o no, disfrútenla o no, ya estén ligados por el azar, “el amor loco” o la pasión de la muerte (Kleist), tiene como fin esencial la destrucción de la sociedad. Allí donde se forma una comunidad episódica entre dos seres que están hechos, o que no lo están, el uno para el otro, se constituye una máquina de guerra o, mejor dicho, una posibilidad de desastre que lleva en sí, aunque fuera en una dosis infinitesimal, la amenaza de la aniquilación universal (2002: 93)

La propuesta de Blanchot deja un cuestionamiento abierto sobre la labor, propósito o *τέλος* de la comunidad en tanto que esta puede no manifestarse. De ahí que su obra recibe el nombre de inconfesable (*communauté inavouable*).

Jean-Luc Nancy retoma algunos cuestionamientos de Blanchot en su libro *La comunidad inoperante* (2000) (*La Communauté désœuvrée*), como es la confrontación de la muerte del prójimo como una vía para dimensionar la comunidad desde el abandono. Nancy empuja esta argumentación hasta un punto límite para desvelar que aquello que conforma la comunidad son tendencias, inclinaciones o un *clinamen* en el ámbito individual (2000:15). Este autor también desafía la dualidad planteada por Tönnies respecto a la causalidad entre las *Gemeinschaft* y la *Gesellschaft*:

La *sociedad* no se hizo sobre la ruina de una *comunidad* [...] De modo que la comunidad lejos de ser lo que la sociedad habría roto o perdido, es *lo que nos ocurre* –pregunta, espera, acontecimiento, imperativo *a partir de la sociedad*. Nada se ha perdido pues, y por ello nada está perdido. Los que andan perdidos sólo somos nosotros mismos, nosotros sobre quienes “el vínculo social” (las relaciones la comunicación) nuestro invento, recae pesadamente como la red de una trampa económica, técnica, política, cultural, enredados en sus mallas, nos forjamos el fantasma de la comunidad perdida. (Nancy, 2000:23)(cursivas presentes en el texto)

El autor pone el énfasis en la singularidad de la muerte como patente para cuestionar el riesgo del absolutismo de la comunidad que pretende permanecer igual a sí misma a través del tiempo (inmanencia) (Nancy, 1991:14). La comunidad es necesariamente finita precisamente porque excede toda comunión de singularidades, incluida la muerte singular (2000:38-40). En este punto se acota el

término comparecer en comunidad, dislocándolo de la idea de una esencia común arrancada o perdida en una afuera:

La “desgarradura” no consiste más que en la exposición al afuera: todo el “adentro” del ser singular está expuesto al “afuera” [...] Hay desgarrar de nada, con nada; pero hay comparecencia a NADA (y a NADA no se puede sino com-parecer) Otra vez: ni el ser ni la comunidad están desgarrados sino que el ser de la comunidad es la exposición de las singularidades (2000:41)

Sin embargo, Nancy, a diferencia de Blanchot, retoma la trascendencia de la comunidad como resistencia a la inmanencia, sin otorgarle utilidad alguna y despojándola de todo intento de comunión sagrada (1991: 35). Es aquí donde se puede observar los límites que traza el autor para la comunidad, la cual es y se manifiesta en el “com-parecer” y el “com-partir” de diversas alteridades puestas en conjunto:

La comunidad es la comunidad de los otros, lo que no significa que diversos individuos poseerían alguna naturaleza común allende sus diferencias, sino tan sólo que participan de su alteridad. Cada vez la alteridad es la alteridad de cada “yo mismo”, que no es “yo mismo” sino en cuanto otro. La alteridad no es una sustancia común, sino que es, al contrario, la no-sustancialidad de cada “sí-mismo” y de su relación *con los* otros. Todos los “si-mismos” están en relación a través de su alteridad. Lo que significa: no están “en relación” --en ninguna de las maneras determinables de la relación-- están *juntos*. Es estar-juntos es la alteridad. (Nancy 2000: 119)

Por su parte Giorgio Agamben también ha trabajado la temática de la comunidad en su libro *La comunidad que viene* (1996). Al igual que Nancy, también rechaza la idea de una esencia de la comunidad, sin embargo, dimensiona la cualidad de lo singular en la comunidad en tanto que reconoce el “cualsea” o “el ser tal que, sea cual sea, importa”. Este autor se nutre ampliamente de las tradiciones del pensamiento judeocristiano, hecho que queda explícito en las amplias referencias a la filosofía escolástica y al talmud. En su texto se percibe un posicionamiento político radicalmente sutil. Esto se expresa concretamente en una paráfrasis de Walter Benjamin, que a su vez proviene del pensador israelí Gershom Scholem:

Para instaurar el reino de la paz no es necesario destruir todo y dar inicio a un mundo completamente nuevo; basta empujar sólo un poquito esta taza o este arbusto o

aquella piedra, y así con todas las cosas. Pero este poquito es tan difícil de realizar y su medida tan difícil de encontrar que, por lo que respecta al mundo, los hombres no pueden hacerlo [...] El pequeño desplazamiento no se refiere al estado de las cosas, sino a su sentido y a sus límites. No tendrá lugar en las cosas, sino en su periferia, en el estar a gusto de toda cosa consigo misma. (1996:36)

En su texto, el filósofo también propone una base conceptual para entender el afuera desde las raíces lingüísticas del latín. De esta manera establece una relación entre lo foráneo y aquello que se encuentra en las “puertas”, puesto que *fores*, en latín, se refiere a la puerta de la casa. Sin embargo, se distingue que el espacio foráneo no es diferente sino un límite que otorga un rostro o forma (1996:42-43). Finalmente, el autor brinda una estrategia específica para luchar contra las estructuras del Estado que consideramos pertinente para nuestro estudio. Esta consiste en reivindicar las singularidades desde la comunidad sin pretender homogenizarse en una sola identidad:

El estado puede reconocer cualsea reivindicación de identidad- incluso [...] aquella de una identidad estatal en su propio interior; pero que las singularidades hagan comunidad sin reivindicar una identidad, que los hombres se co-pertenezcan sin una condición re-presentable de pertenencia (ni siquiera en la forma de un simple presupuesto), eso es lo que el Estado no puede tolerar en ningún caso. [...] La singularidad cualsea, que quiere apropiarse de la pertenencia misma, de su ser mismo en el lenguaje, y declina por esto toda identidad y toda condición de pertenencia, es el principal enemigo del Estado (1996: 54-55)

Por su parte Roberto Esposito, en su texto *Communitas. Origen y destino de la comunidad* (2003) realiza un metódico recorrido a través del pensamiento filosófico de autores como Hobbes, Rousseau, Kant, Heidegger y Bataille, entre otros, con el objetivo de reflexionar en torno las diferentes bases conceptuales que afectan a la comunidad tal cual se vive actualmente. El análisis de Esposito es amplio y abarca temáticas como el miedo, la culpa, la ley, el éxtasis y la experiencia de la soberanía. Cabe mencionar que dichos tópicos se corresponden con el pensamiento de los escritores mencionados anteriormente y subyacen en la forma de vinculación comunitaria dentro del marco conceptual occidental.

Esposito comienza su razonamiento a partir de un análisis etimológico de *munus*, el cual se refiere a un don que no se puede no dar (2003:28). De aquí extrae la

dicotomía comprendida entre *communitas* e *immunitas*; donde lo primero designa el compromiso asociado a un don, mientras que lo segundo implica una disociación. El *munus* genera una obligación o dinámica de reciprocidad que surge desde el compromiso hacia el otro, pero en este vínculo se excluye el reclamo. Es decir, el *munus* se podría enunciar de la siguiente manera: “Te debo algo”, pero nunca “Me debes algo”. Esta transposición del don-deber replantea la idea de la identificación subjetiva de la comunidad y la desapropia en el acto del dar al otro (2003: 30-31). Por esta razón el autor valora que el proyecto “inmunitario” de la modernidad es incompatible con el *munus*, pues: “el individuo moderno que asigna un precio específico a cada prestación ya no puede sostener la gratitud que requiere el don” (Esposito, 2003:40).

De esta manera la “inmunitad” moderna es la exención de la reciprocidad que desarticula de antemano la posibilidad de relación convivencial comunitaria. En este marco conceptual el contrato social del cuerpo político se reduce a un pacto de no agresión entre sus miembros. Esta aparente “unión” está exenta de vínculo y únicamente adquiere sentido en virtud de la lucha contra un “enemigo común” (2003:74). Frente a la perspectiva de este sistema de complicidad se abre la posibilidad fáctica al *delinquere*, o falta que acarrea la culpa (84), y a la libertad (94). Con todo ello el autor afirma que la comunidad es necesaria, aunque también advierte sobre los peligros totalitaristas que pueden provenir de percibir las relaciones intrasubjetivas desde lo absoluto. Una estrategia para evitar esta tendencia se presenta en la forma de leyes o formas de organización comunitaria (116). El autor recupera a la pensadora Hannah Arendt para expresar los nexos que simultáneamente vinculan y separan a los individuos:

Vivir juntos en el mundo significa que existe esencialmente un mundo de cosas entre quienes lo tienen en común como una mesa está puesta entre aquellos que se sientan a ella; el mundo, como todo en-medio (*in-between*), relaciona y al mismo tiempo separa a los hombres (Arendt en Esposito: 2003:137-138)

Esposito también recupera a Jacques Lacan, quien pugna por un desplazamiento de los marcos referenciales del lenguaje y apuesta por instaurar una ética del deseo (2003:145). La relación del ser y estar presente de manera conjunta se dibuja en la palabra co-incidencia (160); dado que esta palabra refiere a una caída o falta que atañe a diversas personas. No obstante, dicha “incidencia” no resulta causal u

originadora; de esta manera, la sociedad no es ni presupuesto ni consecuencia de una destrucción de las formas de organización comunitaria:

La comunidad no está ni antes ni después de la sociedad. No es lo que la sociedad suprimió ni lo que de ella debe proponerse como objetivo. Así como no es resultado de un pacto, de una voluntad o de una simple exigencia que los individuos comparten. Pero tampoco es el lugar arcaico del que ellos provienen y abandonaron. Y ello por el simple dato fáctico de que no existen individuos fuera de su ser-en-un-mundo-común. (Esposito 2003: 156)

El autor concluye que la incompletitud es una característica de la comunidad, pues su existencia es siempre co-existencia en común del ser individual (2003:157). Lo inacabado de la comunidad le permite liberarse de narrativas míticas o políticas (101 y 163) y, al mismo tiempo, establece un sentido que la define. De manera semejante a los huecos que tienen las redes de pescar, la distancia y el vacío son parte del *munus* que acomuna a las personas y que las hace parte de la *communitas* sin reclamar exclusividad o pertenencia absoluta (214).

Como se ha podido observar hasta este punto, el cúmulo del pensamiento de estos filósofos presenta ciertos rasgos constantes como es la confrontación con la muerte como un elemento condicional de la comunidad. De igual manera existe una reiteración de los tópicos que abordan la dualidad del adentro-afuera, hecho que remite a la noción de umbral, e inevitablemente a las omnipresentes fronteras. De manera general se percibe que la búsqueda de estos pensadores sigue la línea de encontrar sentidos en colectivo dentro de una situación de co-presente vinculante.

En los campos de estudio de la performatividad, la comunidad ha sido pensada por Diéguez y por Fischer-Lichte, como un tejido nutrido desde los ámbitos sociales y políticos (Diéguez, 2007:18 y Fischer-Lichte, 2014:105). Para la primera autora la concepción de comunidad en los acontecimientos escénicos presenta una fuerte influencia del pensamiento turneriano. Sin embargo, la autora se desmarca parcialmente de los postulados de Turner, en tanto que éstos tienden a idealizar el estado del artista como ente liminal y portavoz de una verdad “profética” (2007:38). En su lugar la autora insiste en el potencial de transformación política de los estados liminales artísticos y estéticos. En el marco teórico de lo comunitario/político/social, la autora revaloriza los afectos y los deseos: “como elementos generadores de espacios poéticos potenciadores de micro-utopías” (193). De esta manera, el

entrecruzamiento con “lo real” acentúa el compromiso ético del artista con su contexto social inmediato. La autora relaciona estas prácticas con la propuesta de Nicolas Bourriaud de “estética relacional” para hablar sobre diferentes magnitudes y dinámicas de relación en la cotidianidad:

El arte como un "estado de encuentro" -como afirma Bourriaud- subraya la dimensión convivial y socializante -el arte como sitio de producción de una socialidad específica- no necesariamente a nivel de colectividades masivas, sino también de micro-comunidades y micro-encuentros que dan testimonio de las efímeras relaciones con el otro (48).

En este sentido es pertinente matizar que los espacios intersticiales en las relaciones humanas mencionados por Bourriaud, pueden constituir modelos de dispositivos artísticos relacionales, en tanto que constituyen fuentes de placer y/o de conflicto (Bourriaud 2008:16), frecuentemente de manera simultánea.

Por su parte Fischer-Lichte expone en las contradicciones en la tradición teatral alemana en la cual, a finales del siglo XIX, la conceptualización de la individualidad comienza a primar en la ideología; por otro lado, la industrialización comienza a constituir masas humanas cada vez más homogéneas (2014:105). La sobrevenida del Tercer Reich y el nacionalsocialismo desacreditó ampliamente el término comunidad, a un grado tal que casi desapareció de la lengua cotidiana al final de la Segunda Guerra Mundial (107-108). Esta evolución de la terminología de “comunidad” ofrece un punto de contraste con la conceptualización de Tönnies, casi cinco décadas antes. A partir de lo que la autora denomina “giro performativo” comenzaron los acontecimientos escénicos rituales y orgiásticos para ofrecer experiencias catárticas y transformadoras:

Los significados que constituyen el orden simbólico de nuestra cultura se han desvinculado hace tiempo de los objetos concretos y de las experiencias físicas vividas con ellos, es decir, de aquello de lo que una vez partieron los procesos de simbolización. (112)

La autora también destaca la dialéctica del estar en soledad/con otros como una cualidad particular que caracteriza las comunidades contextualizadas dentro las realizaciones escénicas (109-110). Es así como, a pesar de la presencia de acciones categóricamente clasificables como violentas, las comunidades tienen la capacidad de erigirse sin coacción para sus miembros. Es decir, cada persona

decide su grado de implicación (113). En estas reflexiones es posible vislumbrar un conflicto inherente que es el que existe entre el individuo y su comunidad. Con todo ello, Fischer-Lichte destaca la importancia de la comunidad para la realización escénica por dos razones fundamentalmente (114):

1.- La comunidad creada por determinados principios estéticos es percibida por sus miembros como una realidad social.

2.- El propio bucle de retroalimentación autopoietico tiene la capacidad de modificar el rumbo del acontecimiento escénico. De esta manera la conceptualización y la realización escénica negocian un equilibrio constante.

Para la autora, uno de los elementos compositivos que prima en la composición del bucle autopoietico es el ritmo, el cual puede modificar la energía del acontecer escénico. De esta manera los partir de movimientos, acciones y respiraciones que se intercambian entre actores y espectadores revela canales de afectación bilaterales (121). Así pues, la autora concluye que no es imprescindible el intercambio de roles en los actantes para la participación en la comunidad de realización escénica mediante el bucle de retroalimentación autopoietico (124).

2.3.2 Tipología de experiencias comunitarias

Dentro de los esfuerzos de categorización de las comunidades, la propuesta de Turner constituye un referente inicial para contrastar diferentes acepciones de comunidad. Para este autor se pueden distinguir tres momentos de la experiencia de la *communitas*, los cuales pueden establecer relaciones entre ellas, pero no necesariamente se entienden de manera secuencial o causal:

- *Communitas* espontánea: en palabras de Turner es “a direct, immediate and total confrontation of human identities [...] It has something ‘magical’ about it. Subjectively there is a feeling of endless power”¹⁵⁹ (1982,47-48). En otras palabras, se puede entender como un estado sublime de iluminación intersubjetiva en el cual los miembros de un grupo encuentran un estado de compatibilidad y lucidez colectiva. Los rangos, estatus o jerarquías se

¹⁵⁹Trad. Es una confrontación de identidades humanas directa, inmediata y total, tiene algo de mágico. Subjetivamente existe la sensación de poder interminable.

desactivan temporalmente para dar paso a un momento fluido de convivencia desde la inmediatez.

- *Communitas* ideológica: es aquella que se desprende del ejercicio de la memoria experiencial de la espontánea. A partir de la intermediación del lenguaje y la cultura se reinterpreta la experiencia para conceptualizar una serie de normas que describen las interacciones sociales de la *communitas*. El resultado puede ser una proposición utópica para la organización social. Sin embargo, Turner enfatiza que el elemento utópico no equivale a una ideología dado que es posible imaginar utopías de todo tipo: fascistas, jerárquicas, conservadoras (1982:49). En este sentido, la *communitas* ideológica se acercaría más a las formas de interacción en las religiosas.
- *Communitas* normativa: es aquella que constituye un sistema social perdurable. Frecuentemente se genera como una reacción grupal que pretende fomentar y mantener las relaciones de la espontánea como un ejercicio regular. Según Turner, la necesidad de normativizar el caos deviene de la fragilidad del grupo frente a un entorno institucionalizado. En sí misma conlleva una paradoja irresoluble, en tanto que el grupo, al protegerse del entorno, se convierte en su parangón (1982:49). Una dicotomía semejante se observa entre los grupos hegemónicos y los subalternos antes mencionados.

Turner ejemplifica el proceso de transformación de una *communitas* existencial en una normativa con el ejemplo de la creación de la orden religiosa franciscana (1969:141). Tomando como referencia el texto de M.D. Lambert *Franciscan Poverty*, Turner aborda el proceso de transformación del pensamiento simbólico de San Francisco de Asís. En este desarrollo se puede observar la importancia ideológica de la pobreza que gradualmente llevó a estructurar la regla del *usus pauper* que institucionalizó la orden. Esta reglamentación generó controversia con otras órdenes religiosas, jerarquías eclesiales e incluso con alguna facción moderada de la misma orden, razón por la cual la orden franciscana se dividió en conventuales y espirituales (146-147). Finalmente, lo que Turner pretende mostrar con este ejemplo es que la experiencia de la *communitas* suele generar un constructo simbólico y metafórico que potencialmente se puede estructurar en una matriz de valores culturales que sientan las bases de una estructura social

(1982:50). Inevitablemente los ámbitos sociales y culturales generan un choque al confrontarse con los valores y deseos de los individuos que forman parte del grupo.

En el ámbito de las artes escénicas contemporáneas Jean-Frédéric Chevallier, expone su visión respecto al trabajo comunitario a partir de su experiencia con la comunidad Santalí en la localidad de Borotalpalda (2018)¹⁶⁰. De igual manera propone una tipología tomando en cuenta la duración de la experiencia y la forma de relacionarse en comunidad:

- Transitoria: es una comunidad que tiene la duración de un instante, es decir se atraviesa. Una posible referencia de este tipo de comunidades se puede observar en el ejemplo del dispositivo *Turkish Jokes* de Jens Haaning, en la cual literalmente se transmiten chistes en turco por medio de altavoces en la plaza central de Copenhague. Los inmigrantes que se descubren entendiendo las narraciones generan una micro-comunidad instantánea (Diéguez, 2007:49).
- Efímera: es una comunidad que tiene cierta duración, puede devenir de una instrucción previa, es decir es creada. Se propone a manera de ejemplo la memorable acción *Lava la bandera* del Colectivo Sociedad Civil. Dicha acción se enmarcó en el contexto del periodo presidencial de Alberto Fujimori y de un proceso electoral fraudulento en el año 2000. El dispositivo de “ritual” participativo consistió una invitación a un lavar pública y realmente la bandera del Perú, con agua, jabón y ponerla a secar. Esta acción se llevó a cabo en la Campo Marte y posteriormente cada viernes en la Plaza Mayor de Lima (Diéguez, 2007:93). Los testimonios mencionan la importancia de esta acción que fue replicada en otras localidades de la provincia de Perú e inclusive en otros países.
- Permanente: esta comunidad es definida por Chevallier como ilimitada en su duración (2018:82). Se puede decir que los lazos relacionales y rasgos comunes entre los miembros son inmanentes y perdurables. Las familias de

¹⁶⁰ Agradezco a Yazel Parra los testimonios vivenciales de su experiencia de colaboración con Trimukhi Platform en Borotalpalda, así como todas las intuiciones y discusiones sobre los estudios de subalternidad durante los procesos de ensayo de “¿Quién Dijo Barco?”, los cuales indudablemente enriquecieron la argumentación presentada en este apartado.

origen Santalí que habitan en Borotalpalda funcionan como una comunidad permanente. Los caracoles zapatistas con sus Juntas de Buen Gobierno en Chiapas, al sureste mexicano, también pueden constituir un ejemplo de esta categoría.

La conceptualización de Chevallier es pertinente para este trabajo de investigación pues aborda la noción de entrecruzamiento de las prácticas escénicas contemporáneas con las prácticas comunitarias de un grupo específico. El director parte de una concepción de periferia que difiere: “El teatro no integra cualquier cosa, ni de cualquier manera; integra movimientos, [...] integra diferencias para ‘constituir así otras series desprovistas de centro y de convergencia’” (2018:76). Un mecanismo escénico constante en los trabajos de Chevallier es la presentación de estímulos heterogéneos. Estos son articulados en series rítmicas que buscan dejar huecos abiertos en la semiósis del espectáculo¹⁶¹. El encuentro del espectador con las acciones y presencia de los actores despierta sentidos y afectos (78). La implementación de este tipo de gestos escénicos en un contexto comunitario realizados por la misma gente de la comunidad resulta en un tipo de amplificación que los magnifica, a modo de caverna (71). La propuesta constante de Chevallier de no buscar comunicar obedece a un impulso de no equivalencia que él llama antineoliberal: esto no vale por aquello, las uñas marcadas en la palma de la mano no valen por el dolor de muelas. (Lyotard, 1981:90).

El autor también matiza respecto a un uso idílico de la conceptualización de comunidad al afirmar que, si bien un rasgo fundamental de las prácticas comunitarias es el “quantum” de compartir, también es verdad que los lazos relacionales comunitarios pueden convertirse en instrumentos de control a nivel individual (82). En este sentido el equilibrio se puede encontrar en la posibilidad que tienen las personas de la comunidad de no pertenecer a ella. Finalmente, Chevallier retoma el concepto de Gilles Deleuze del devenir-menor como alternativa al estado de hecho de ser minoría (o comunidad minoritaria).

¹⁶¹En sus clases de Dirección I en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, en el 2005, Chevallier frecuentemente utilizaba la imagen de invitar a alguien (espectador) a pasar a tu casa (pieza escénica) y tenerlo todo lleno de cosas (repleto de sentidos). Lo que se busca es tener espacios vacíos para que el espectador pueda habitarlos.

En este sentido se define el devenir-menor como un proceso inscrito en el presente que suma las diferencias que se alejan del patrón mayoritario hegemónico, entendiendo este como un patrón vacío que difícilmente todas las personas cumplen en su totalidad (84). Un ejemplo de ello puede ser el patrón del hombre, blanco, europeo (o norteamericano), ciudadano, de clase media etc. Este modelo existe, aunque es posible matizarlo de devenir-menor en la singularidad de las personas y sus circunstancias. Cabe destacar que la conceptualización del devenir-menoritario encuentra una resonancia en la propuesta de Spivak de cuestionar la posibilidad de elocución de las personas subalternas (1988:91).

Hasta este punto las dos tipologías expuestas proveen unos marcos de referencia para catalogar el fandango como una actividad comunitaria. Desde la perspectiva de Turner, la *communitas* espontánea del FJ puede ocurrir, y sin duda todas las personas que lo han practicado han tenido la oportunidad de experimentarlo en su evanescencia. El testimonio de Hannah Eliza Alexia Balcomb en el contexto del *Fandango Fronterizo* ejemplifica este tipo de experiencia:

I am caught in [...] a liminal space, betwitxt and between the known worlds of my everyday existence, somewhere between yesterday, today and tomorrow [...] I feel that I am part of something special. Even though I do not know everyone's names, and I may not see them again, I feel connected to them all, at least in this moment (2012, 2)

Sin embargo, los diferentes colectivos que promueven el fandango a nivel global, conforman una comunidad permanente. Las diferencias que las hacen singulares frecuentemente entran en conflicto y en negociación para reafirmarse dentro de la magnitud del fenómeno cultural de la globalización. Por otro lado, la conceptualización de Chevallier proporciona una terminología particular para describir el fenómeno escénico. Bajo esta visión, el FJ se puede percibir como un devenir-menoritario que comparte un estilo específico de convivialidad. En el siguiente apartado se abordará un esbozo para delinear el tipo de comunidad permanente que cultiva el FJ desde el fenómeno de la migración.

2.3.3 Migración mexicana en el Estado español

Hasta este momento se ha hablado en este estudio acerca de diferentes teorías y aproximaciones sobre la experiencia comunitaria, así como su relación con los constructos ideológicos de los estados nación. También se ha hablado sobre los

espacios diaspóricos y estados liminales. Ahora es pertinente dedicar unas líneas para abordar una propuesta filosófica sobre la migración.

En el libro *Extranjeros residentes, una filosofía de la migración* (2017), Donatella Di Cesare reflexiona sobre el acto político y existencial de la migración. Esta labor entraña un proceso de repensar los ejes fundacionales sobre los que se construyen los Estados, principalmente aquellos que atañen a la homogeneidad nacional y la pertenencia territorial (2017:21). Una de las aportaciones más relevantes realizadas en este trabajo es dimensionar el hecho de que la migración se ha mantenido como un tema marginal, tanto en el ámbito de la filosofía como en el de la política (2017:30). La razón de ello tiene que ver con el acto de desplazarse, el cual es percibido como una transgresión a las fronteras y límites de los Estados-nación. No es en vano que hospitalidad y hostilidad comparten una misma raíz etimológica (2017:25). La autora confronta directamente la noción de democracia, cuando esta está supeditada a la ciudadanía y sentencia que su implementación es paradójica, pues depende de los límites y de privilegios:

Mientras que [Los Derechos del hombre y del ciudadano] deberían permitir la acogida, son precisamente esos derechos los que la impiden. [...] Los revolucionarios que los formularon se pensaban a sí mismos como ciudadanos. Por ello los derechos acordados al hombre no son sino privilegios del ciudadano. Quien no posee ciudadanía, quien no puede exhibir documentos que lo atestigüen, no recibe la protección de la ley ni pertenece a una comunidad, quien, en suma, no posee más que su humanidad desnuda, no puede gozar de esos derechos. El hombre presupone al ciudadano. Esos derechos inalienables e irreductibles, no derivados de autoridad alguna, son naturales solo a causa de la naturalización que la ciudadanía comporta. Siempre opera el nexo funesto entre el nacimiento y la nación. (Di Cesare 2017: 54)

La autora destaca que un elemento irreconciliable de la pretensión de universalidad de los derechos radica en los límites y conflictos que delimitan la gobernanza de los Estados-nación. En ese estudio también se retoma el derecho de migrar, (*jus migrandi*) el cual originalmente fue instituido como uno de los tantos marcos que justificaron las incursiones de colonización a finales del siglo XV y posteriores (102). Sin embargo, aquí el derecho al desplazamiento es enfrentado a los otros derechos de ciudadanía, el derecho de lugar (*jus soli*) y el derecho de sangre (*jus sanguinis*) (185), heredados de los modelos de ciudadanía de Roma y Atenas. Mas aún, el

hecho de migrar se encuentra interrelacionado con las nociones de hospitalidad y cohabitación (*inhabit*), entendidas dentro del marco de la ciudadanía política de la Torah. En estas escrituras se delinea el estatus del *gher*, que puede ser entendido como el extranjero con el cual se cohabita, es decir el residente (209). Para la autora, este margo legislativo ofrece un antecedente relevante para establecer una ética del habitar-juntos desde una ciudadanía desarraigada a la exclusividad de un territorio y acogedora con las personas foráneas (278). La propuesta de Di Cesare es relevante para este estudio pues se vincula directamente con la convivialidad como una cohabitación en un marco espacial concreto y a través de un lapso temporal.

Un factor que puede permitir complementar el pensamiento de la autora es de la valoración del *momentum* del desplazamiento de la persona migrante, pues consideramos que ese acto es vital y es capaz de movilizar diversas energías que se mantienen en movimiento perpetuo. Esta forma de entender la migración encuentra su sustento en el universo mitológico-histórico del origen del pueblo azteca-mexica en Aztlán hasta la fundación de México-Tenochtitlán, y con ello de su imperio. Esta travesía, representada en pictogramas en el Códice Boturini, evoca una sensación de resistencia pues es la huella de la caminata simbólica la que constituye el hilo conductor del trayecto. A los flancos del papel amate se van sucediendo diversos acontecimientos cifrados en figuras que simultáneamente dibujan un mapa mental y un ethos sagrado que no está exento de sacrificio ni de muerte. De alguna manera este referente marca una línea simbólica que se conecta con las movilizaciones migratorias que continuamente surgen del espacio cultural de México en diversas direcciones y desde diversas provincias. Tal y como se ha podido observar la migración es un fenómeno histórico, político y metafísico de carácter complejo y multidimensional. En las siguientes líneas se realizará un ejercicio de síntesis para describir la comunidad mexicana migrante en España, de la cual formo parte y que constituye el marco contextual del estudio del FJ que se realiza en esta investigación.

Según el *Anuario de migraciones y remesas* (Serrano y Jiménez, 2019) en 2017, México era el segundo país, después de la India, con un mayor número de migrantes en el mundo: 12.7 millones. Cabe destacar que, en ese mismo año, México registró la tasa más alta de mujeres migrantes en el mundo. El 97% de la

migración mexicana tiene como destino Estados Unidos de América, constituyendo así el principal corredor de migración sur-norte en el Mundo. El segundo destino más frecuente es Canadá y el tercero España. En el rubro específico de la población estudiantil migrante, México constituye un 0.9% de la totalidad de la población estudiantil internacional proveniente de los países miembros de la Organización para la Cooperación y el Desarrollo Económicos (OCDE). Dentro de este marco, China es el principal generador de estudiantes migrantes a nivel superior (estudios universitarios superiores y de posgrado), seguido de India y posteriormente, Alemania. El Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (CONACYT) de México informa que Reino Unido y Estados Unidos de América son los destinos foráneos más frecuentes elegidos por estudiantes mexicanos para realizar estudios superiores. España figura como cuarto destino más frecuente para los estudios de Maestría (después de Alemania) y como tercer lugar más frecuente para realizar estudios de doctorado. Estos datos son relevantes para conformar un perfil sociodemográfico de la comunidad mexicana migrante en España. Cabe destacar que, en España, la migración mexicana ocupa un lugar marginal. La información estadística del Observatorio Permanente de la Inmigración (OPI), en su último informe del 2019, indicaba que las personas migrantes de Ecuador, Colombia y Bolivia constituyen los gruesos migratorios más importantes de origen latinoamericano, aunque no constituyen el flujo más numeroso. Este lugar está ocupado en primer lugar por las personas de origen rumano y en segundo por las personas de origen marroquí.

Por su parte José Ramón Santillán (2017) realiza un estudio sobre esta población, el cual abarca la década del 2003 al 2013. Este autor plantea dos hipótesis en su exposición. La primera aseveración indica que las personas inmigrantes mexicanas constituyen un colectivo relativamente compacto en términos sociodemográficos, con un perfil general de estudios universitarios, de clase media, con un promedio de edad de 35 años y que se concentran en cuatro Comunidades Autónomas principalmente, Madrid, Cataluña, Comunitat Valenciana y Andalucía. La segunda hipótesis abarca la motivación de la migración. En este sentido se delinear dos posibles detonantes; por un lado, se observa la migración académica de estudios superiores, y por otro lado la migración sentimental. En este último caso los lazos afectivos pueden ser previos o generados durante la estancia académica. El autor

justifica dichas afirmaciones, tomando como base los datos del OPI referentes a personas de nacionalidad mexicana con permiso de residencia y nacionalizados. De igual manera, Santillán desagrega la información en sexos y la compara con la cantidad registrada de matrimonios mixtos en el periodo de estudio: del 2003 al 2013. Uno de los argumentos para sostener la hipótesis de la migración “rosa” o afectiva, se apoya en la información obtenida sobre el régimen de residencia de la migración mexicana.¹⁶²

En el caso de México, se presentan casos tanto del régimen comunitario como del extracomunitario, que es el que se aplica para vínculos conyugales de personas de nacionalidad española/europea y para reagrupaciones familiares. El trabajo de Santillán aporta valiosa información respecto a este sector de la población mexicana, sin embargo, muestra una tendencia que deja fuera una perspectiva de género que incluya vínculos no heteronormativos (matrimonios mujer/hombre). También es posible destacar que el trabajo está limitado por los datos del OPI sobre las personas con permiso de residencia en vigor, lo cual deja fuera de la muestra a la población en situación administrativa irregular, de la cual es difícil obtener indicadores dado el posible de riesgo de una sanción, multa o, en el peor de los casos deportación. Finalmente sería conveniente tomar en cuenta el grado de precarización sistemática al que se puede enfrentar una persona migrante en un proceso de inserción en el mercado laboral (Viruela y Domingo, 2006: 166).

Como conclusión de este subapartado es pertinente dimensionar que los fenómenos de migración que vinculan a la península ibérica con las regiones postcoloniales en América Latina también constituyen una matriz relacional de ida y vuelta. Esta matriz puede percibirse al margen de las lecturas unidireccionales centrípeto-geográficas y más cercana a una matriz teatral que organiza la mirada en un posicionamiento político (Dubatti, 2017). Como menciona Alcañiz, la migración en la época de la globalización genera comunidades transnacionales o sociedades-red, que continúa estableciendo vínculos con la región de proveniencia, apoyándose de los adelantos tecnológicos y la democratización de los medios de transporte (2006:65).

¹⁶² Para mayor información sobre las distintas situaciones administrativas en materia de extranjería y migración en España consultar la ley Orgánica 4/2000 del BOE.

A modo de conclusión consideramos necesario replicar el ímpetu de un proceso para establecer un modo de cohabitación respetuosa la migración. Esto lo encontramos en la noción de provincialización de Dipesh Chakrabarty (2008). Si bien el concepto de “provincia” o de ética de lo provinciano puede denotar una idea de estrechez o de chovinismo local, en este estudio retomamos el ejercicio de reconocimiento de la especificidad local y temporal de algunas ideas y categorías de la hegemonía cultural de Europa que se presentan como universales. La labor de construir un hogar, de reclamar lo propio, de afirmar lo que nos pertenece ocurre sólo cuando se ha vivido una travesía a la otra orilla, a lo desconocido; independientemente si el retorno al lugar de origen se produce o no (J.L. Mehta en Chakrabarty, 2008:180).

2.4 Recapitulación

En este capítulo se han sentado las bases del corpus teórico de este trabajo de investigación. Se han escogido tres ejes para acotar la travesía del análisis. El eje de la performatividad toca los temas de enunciación, estética, ritualidad y la performatividad en cuanto a su vinculación con el género. El segundo eje se ocupa de entender las herramientas conviviales y las estrategias de gozo que operan en el acontecimiento. Cabe destacar que todo ello depende directamente de la presencia y disposición de los participantes. En este punto es posible agregar que dichas herramientas pueden ser percibidas como una sinécdoque cultural, pues el todo desborda la suma de las partes. De esta manera una constante que emerge en las experiencias estéticas colectivas es la sensación oceánica de pertenencia (Schechner, 1993:20). Finalmente, el tercer eje de análisis aborda el fenómeno de las comunidades en situación de diáspora-migración, así como los universos simbólicos que se generan para resistir y promover cohesión en contextos que son frecuentemente hostiles. En este apartado hemos tratado de ofrecer una visión poliédrica y alejarnos de ideas preconcebidas o de romantizar las relaciones comunitarias, las cuales no están exentas de mecanismos de control. Se ha escogido como dispositivo metodológico de análisis la provincialización de las comunidades para desarrollar un ejercicio mental, al margen de la idea de la Comunidad Europea como un modelo del estado de bienestar y epítome simbólico del capital cultural occidental. Así pues, en este capítulo se han explorado distintas maneras de vinculación y convivialidad que pueden surgir de la performatividad del

FJ. A manera de ejemplo se retoma el testimonio de una participante de la comunidad fandanguera en la ciudad de Toulouse, ciudad en la que el fandango se comparte con miembros de diferentes comunidades migrantes de diferentes partes de Latinoamérica y del norte de África:

Continuamente nos dicen: *ça c'est chez moi*. Que quiere decir: "Eso es mi casa", aludiendo a la similitud que encuentran con su propia música y cultura [...] Nos relacionan con valores compartidos como la solidaridad, la alegría, la expresividad, la espontaneidad, la sinceridad, etc. Es claro que muchas músicas antiguas han tenido sus orígenes en poblaciones marginales e incluso en algún momento han sido prohibidas. Hasta la fecha me quedo con una observación que me compartió un músico griego: *Notre musique est la musique des exclus*. Quiere decir que compartimos la música de los pueblos excluidos (Jarero, 2016:29)

Extranjeros con certificado de registro o tarjeta de residencia en vigor

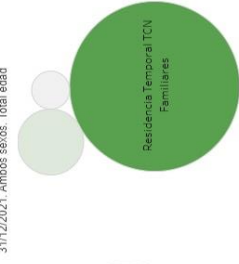
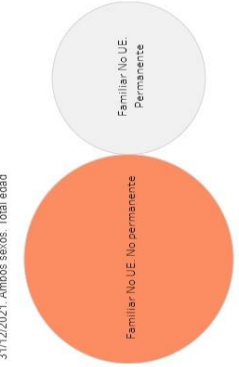
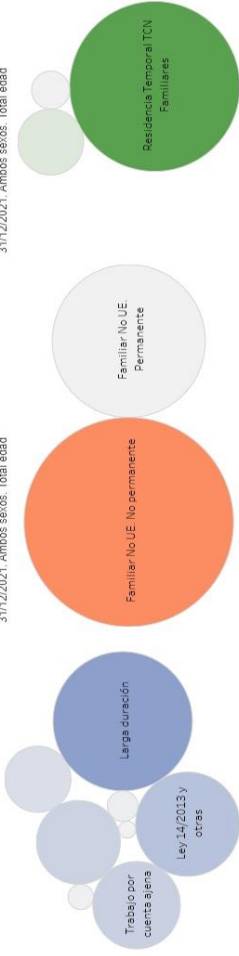
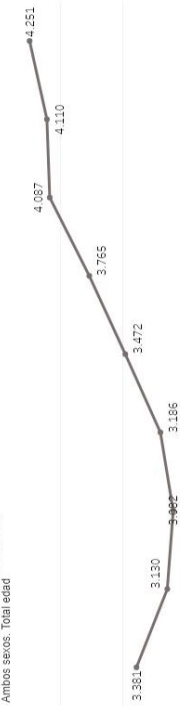
Fecha: 31/12/2021 | Sexo: Ambos sexos | Grupo de edad: Total edad

Extranjeros con autorización según motivo de concesión 31/12/2021. Ambos sexos. Total edad

Extranjeros con certificado de registro según tipo/motivo de expedición 31/12/2021. Ambos sexos. Total edad

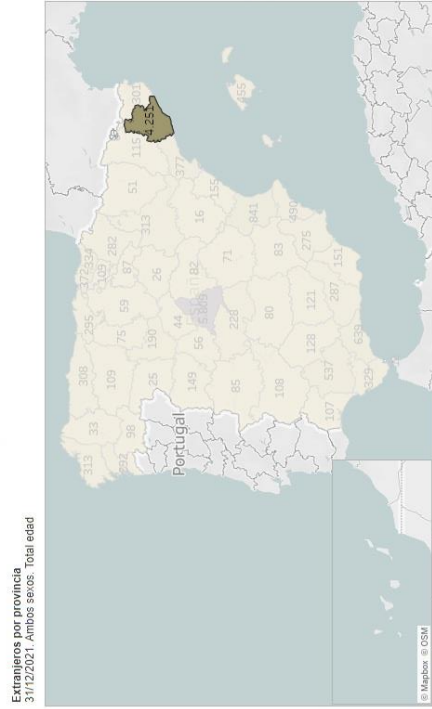
Extranjeros con TIE-Acuerdo Retirada según tipo de expedición 31/12/2021. Ambos sexos. Total edad

Evolución de extranjeros. 2014-2021



Extranjeros por tipo de documentación y país de nacionalidad 31/12/2021. Ambos sexos. Total edad

Tipo de documentación	Total	Autorización	Certificado de registro	TIE-Acuerdo de retirada
Ghana	5.015	5.141	471	3
Chile	5.615	3.430	2.166	19
Bélgica	5.457	5.457	561	2
Gambia	5.319	4.758	1.932	1
Cuba	4.758	1.932	1.915	1
Uruguay	4.426	2.510	266	1
Georgia	4.422	4.155	266	1
Irlanda	4.302	1.748	4.299	3
México	4.251	3.094	2.479	24
Nigeria	3.651	3.432	55	2
Mali	3.504	3.432	72	0
Grecia	3.395	3.395	3.395	0
Suiza	3.341	3.341	3.341	0
Argelia	3.286	2.722	562	2
Hungría	3.137	3.137	3.137	0
Austria	2.957	2.957	2.957	0
Armenia	2.916	2.743	173	0
Dinamarca	2.655	2.655	2.655	0



Infografía sobre personas mexicanas residentes en Barcelona provincia del 2013 al 2021. Fuente OPI

<https://extranjeros.inclusion.gob.es/es/Estadisticas/tableau/index.html?modelo=5>

Capítulo 3

Si mis ojos lloraron
razón tuvieron
porque se enamoraron
de lo que vieron

3. Análisis de la performatividad del FJ en Barcelona

Hasta este punto se han podido observar los distintos criterios seguidos en los estudios previos sobre el fandango y el son jarocho. De igual manera se han delineado los conceptos teóricos que ayudarán a enmarcar el análisis escénico del FJ que se pretende realizar aquí. En este estudio se ha dado prioridad a promover un análisis desde el marco de estudios de la performatividad, pues ello nos permite analizar la práctica artística del FJ con una apertura de mirada que abarca no solamente los elementos estéticos y artísticos intrínsecos, sino también factores históricos y sociales que la influyen de manera determinante.

De los capítulos anteriores se desprende que nuestro objeto de estudio es una praxis artística convivencial la cual genera dinámicas de socialización que a su vez determinan tanto la forma como el fondo de la ejecución o performance. Cabe destacar que el FJ se genera en el contexto de comunidades específicas, dentro de las cuales pueden existir participantes de diversas proveniencias; sin embargo, existen algunos “códigos de interacción” que permiten que la convivencia sea fluida y gozosa.

Nuestra aproximación se ocupa de las maneras en las que el FJ se reproduce en un contexto foráneo a su lugar de origen. Por ello se han abordado diversas propuestas teóricas que se dedican a analizar las dinámicas de las poblaciones diaspóricas y migrantes. No por ello se debe perder de vista que la vinculación con esta cultura musical tradicional parte de un reconocimiento, compromiso y respeto hacia las comunidades de base. En la práctica es prioritario tener la competencia cultural de conocer no solamente de los códigos éticos y estéticos del FJ, sino también la razón histórica del porqué de estos códigos. Un ejemplo específico se puede observar en la prioridad que se da a las personas para bailar, cantar y tocar en regiones en las cuales el FJ ha mantenido una continuidad a través del tiempo. Jessica Gottfried menciona que en los fandangos de la región de los Tuxtlas Veracruz se procura distinguir entre la sabiduría de las personas mayores en cuanto a música, versos y danza, así como dar crédito correspondiente a la autoría (Gottfried, 2005:42).

Es preciso aclarar que cuando hablamos del FJ como un objeto de estudio, apelamos a una convención académica que disloca la práctica de la materialidad

humana del acontecer artístico en aras de la búsqueda de una distancia y perspectiva objetiva. No obstante, nuestra aproximación se empeña en mediar entre los rasgos estéticos que se observan como constantes en los fandangos originarios y la forma en que estas constantes se encarnan en la individualidad de la comunidad que la lleva a cabo; en este caso, el colectivo que dinamizan los FFJJ en la ciudad de Barcelona.

Es importante dimensionar que las comunidades que practican el FJ en Europa lo hacen desde hace relativamente poco tiempo. En contraste se puede observar que las comunidades migrantes en la región de California han cultivado la cultura jarocho por lo menos desde la primera mitad del siglo XX (Figuroa 2014a:49). En muchos de los testimonios de reflexión sobre las comunidades jaraneras y fandangueras de EE.UU. (Loza 1992, Bearn 2011, Balcomb 2012, Hernández 2014) se detectó la presencia recurrente de algunos términos como son: pegamento social, identidad, comunidad, pertenencia, cohesión e inclusive neologismos como es el caso del *artivismo*. Este último término indica un posicionamiento político de resistencia, que deviene de algunas políticas migratorias agresivas y de una marginalización sistémica y sistemática a determinados colectivos en Norteamérica.

Esta situación también tiene resonancia del otro lado del Atlántico, aunque existen algunas diferencias sustanciales que saltan a la vista entre las distintas comunidades migrantes. En primer lugar, el porcentaje de migración mexicana en España, así como en otras regiones de la Unión Europea, constituye un sector “privilegiado” que es capaz de emprender el desplazamiento con un estado de bienestar mínimo que pretende poder mantener en la región de destino (Santillán 2017:13). Estas expectativas pueden encontrar más o menos obstáculos, atendiendo a que las oportunidades de desarrollo están condicionadas por algunos criterios de discriminación como es la homologación de la profesión y la priorización de contratación para personas dentro del régimen comunitario por encima de las personas que ostentan la condición de extracomunitario. A pesar de ello, existen algunas iniciativas de emprendimiento que encuentran un espacio receptivo y propicio en el mercado cultural europeo. Este margen de bienestar adquirido permite establecer espacios de acogida para el FJ, que se traduce en encuentros musicales y colaboraciones artísticas a nivel transatlántico. Algunos ejemplos de

ello se pueden observar en las visitas de Mono Blanco, Los Cojolites, Los Baxin, entre muchas otras agrupaciones y personas notables del panorama del son jarocho.

El alcance de esta investigación ha permitido elaborar una revisión histórica del tejido social de los promotores y ejecutantes del FJ local, así como las singularidades de las dinámicas comunitarias que aquí ocurren. En la mayoría de los casos ha sido posible realizar una entrevista personal y se ha complementado la información con una indagación en canales y plataformas virtuales sobre eventos, centros y asociaciones culturales. Se espera que este estudio de análisis de los elementos compositivos del fandango, así como su potencialidad como herramienta de mediación artística puedan constituir un modelo replicable en otros marcos comunitarios pertenecientes a otras tradiciones.

3.1 Panorama del tejido social local

Para entender el arraigo del son y el fandango en esta región es necesario situar el espacio diaspórico del FJ en Barcelona. En este sentido esta ciudad-puerto cuenta con una trayectoria importante de reivindicaciones de vecinales y de gestión comunitaria. El informe escrito por Mauro Castro y Javier Rodrigo para el proyecto Cultura Viva del Ayuntamiento de Barcelona (2018:24-25) reseñan los antecedentes de la gestión comunitaria en esta ciudad.

El movimiento asociacionista en Cataluña tuvo un auge importante, principalmente a partir del periodo histórico conocido como la *Reinaxença*, una etapa del siglo XIX en la que se cultivó un interés especial por la cultura y lengua catalanas (Hachuel, 2012:33). Durante este periodo diversas organizaciones civiles, como es el caso de las asociaciones de excursionistas, fueron impulsoras y responsables de la labor del registro, catalogación y recuperación del patrimonio material e inmaterial del territorio. En la misma línea, el surgimiento de los Ateneos constituyó la base material para la difusión de la cultura en diversos estratos sociales. Como menciona Izquierdo los primeros ateneos se enmarcan en dentro de la corriente de la Ilustración; tal es el caso del *Athénée de París* surgido 1785 y del *Athénée des Arts* creado en 1792 (Izquierdo, 2018: 152). El primer ateneo en territorio peninsular fue el Ateneo Español creado en 1820, el cual no contaba con una sede fija (Izquierdo, 2018:153)

En el territorio catalán, el tema de los ateneos es peculiar ya que surge el claro objetivo de promover la alfabetización en el marco de las desigualdades acarreadas por la Revolución industrial¹⁶³ (Izquierdo, 2018:153). Cabe mencionar que este movimiento también constituye un fuerte impulso para promover tanto la cultura asamblearia como la teatral, pues gran parte de los *ateneus* cuentan con un equipamiento teatral. Un ejemplo de ello son los equipamientos culturales de los *Lluïsos de Gràcia*, el *Cercle Catòlic de Sants* o los *Lluïsos d'Horta*. Según datos de la Federación, la red de *ateneus* en Cataluña actualmente asciende a cerca de 400 a nivel autonómico y agrupa cerca de 4000 asociaciones.¹⁶⁴

Durante principios del siglo XX, el asociacionismo también se vuelca en movimientos como el vecinal y de manera clandestina, en el ámbito sindical. Las primeras asociaciones de vecinos se fundan durante la década de los sesenta, dentro del marco de la dictadura franquista, y se multiplican a partir de la década de ochenta (Alabart i Vila, 1998:11). El periodo de la Transición favorece el impulso de las culturas locales y en Cataluña se celebran el *Congrés de Cultura Catalana* entre 1975 y 1977, así como el *Primer Congrés de Cultura Tradicional i Popular* (Edo et al., 2020:26).

A partir de 1980, Castro y Rodrigo destacan el movimiento *okupa*¹⁶⁵ como una movilización de civil y contracultural de amplia trascendencia en Barcelona

¹⁶³ En contraste, cabe mencionar el “Ateneo de la Juventud” de México el cual surge desde el seno del Ministerio de Educación capitaneado por Justo Sierra y propugnaba a principio del siglo XX la difusión de la cultura y una crítica al pensamiento positivista. Como se ha mencionado anteriormente este Ateneo constituye la base de la estructura moderna de la Escuela Nacional Preparatoria, así como de la que a posteridad se convertirá en Universidad Nacional Autónoma de México.

¹⁶⁴ <https://www.ateneus.cat/que-es-un-ateneu/>

¹⁶⁵ Se utiliza la ortografía con k para referirnos a la vertiente de movilización social que reivindica tanto acceso a la vivienda en entornos urbanos tensionados por la especulación inmobiliaria, así como la identificación con un posicionamiento político y filosófico de entender los bienes raíces de manera comunitaria, estableciendo formas de socialización y servicios culturales que se alejan de la explotación y el lucro privado. Como menciona Anna Alabart en su artículo *Els moviments socials urbans a Catalunya* la *okupación* de los años 90's proviene de un planteamiento de reciprocidad en el que las agrupaciones se instalaban en inmuebles abandonados y los reformaban para ofrecer talleres, conciertos y otras actividades de ocio (1998:26). También se denominan centros sociales *okupados* o *autogestionados* (Edo et al, 2020: 87). Actualmente el fenómeno de la *okupación* puede o no coincidir en el uso habitacional y/o cultural del espacio *okupado* (Cañedo Rodríguez 2010:43). También puede incluir solares sin edificar que se han destinado como espacios verdes o de crianza y huertos comunitarios

(2018:25). En esta década también se erige el primer centro cívico de Barcelona, en el barrio del Guinardó¹⁶⁶ (Edo et al., 2020: 28). Posteriormente en el tejido local de la ciudad condal se identifican los acontecimientos de la celebración de las Olimpiadas de 1992 y el Fórum de las Culturas del 2004 como momentos que sirvieron para realizar una fuerte inversión pública en equipamientos e industrias culturales y materializar el *branding* de Barcelona¹⁶⁷.

Durante este periodo se crean el Instituto de Cultura de Barcelona (ICUB), el *Centre Artesà Tradicionari* (CAT) (ubicado en el barrio de Gracia), así como varios de los grandes equipamientos culturales como el Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona (CCCB), el Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona (MACBA), *l'Auditori*, *la Ciutat del Teatre* (compuesto por los complejos culturales del *Teatre Lliure*, el *Mercat de les Flors* y *l'Institut del Teatre*). También se conforma el programa de Fábricas de Creación, cuyo objetivo consiste en recuperar el patrimonio industrial de la ciudad y reconvertirlo en equipamientos culturales de proximidad¹⁶⁸.

Según el grupo de investigación “Desbordes de la cultura” (Edo et al. 2020:61) el año 2011 marcó un momento parteaguas en el ámbito de los movimientos sociales y comunitarios pues fue el año en el que estalla la movilización del 15-M. Según Víctor Renes Ayala, este movimiento surgió como una manera de manifestar el

que defienden espacios de resistencia ecológica en ámbitos urbanos; un ejemplo de este tipo de proyectos es *Can Masdeu* cuya sede okupa una masía en la Sierra de Collserola que antiguamente fue un hospital de cuidados paliativos para enfermos de lepra.

¹⁶⁶ El caso de los centros cívicos en Barcelona es peculiar ya que, si bien es cierto que surgen a partir de los reclamos vecinales por el acceso a la cultura (como fue el caso del Centre Cívic del Guinardó o el de Cotxeres de Sants), en el actual formato de gestión de los centros cívicos metropolitanos, predomina el sistema de externalización mediante concursos públicos y en casos excepcionales hay cogestión con entidades locales de cada barrio.

¹⁶⁷ En este estudio se utiliza el término *branding* para referirnos a la promoción de un servicio que se identifica con una marca específica, para fortalecer su competitividad en el mercado. Según Castro y Rodrigo, autores del informe *Gestión comunitaria de la cultura en Barcelona*, el modelo Barcelona se estudia como un proceso exitoso de reconversión urbana. Para mayor referencia sobre el término *branding*, ver <https://www.merriam-webster.com/dictionary/branding>

¹⁶⁸ Para más información sobre las Fábricas de Creación en Barcelona, ver <https://ajuntament.barcelona.cat/fabriquescreacio/es/fabriques/historia>

derecho de la periferia de ocupar el centro del debate económico, político y social; de igual manera las reivindicaciones giraban en torno a revelar la relación simbiótica entre estos dos polos: “en realidad sólo hay centro si es la periferia la que se constituye como tal” (Renes Ayala, 2013:89).

De esta manera el ámbito barrial inmediato, local y situado adquiere agencia para promover el cambio social en respuesta a las tensiones sobrevenidas por la crisis económica global. Algunas de las iniciativas colectivas, barriales y/o vecinales que comienzan a movilizarse en esta etapa son la Plataforma de Afectados por la Hipoteca (PAH), Can Batlló, Can Vies, el Banco Expropiado de Gracia, *Ateneu L'Harmonia*, el *Ateneu Cooperativo La Base*, el Espacio del Inmigrante, el Ágora Juan Andrés Benítez (Edo et al, 2020: 68) y más recientemente otras iniciativas como la *Lleialtat Santsenca* y la plataforma para la recuperación del antiguo *Teatre Arnau*.



4 de agosto: 'Fandango jarocho' x +

← → ↻ americat.barcelona/es/4-de-agosto-fandango-jarocho-mexicano-en-can-batllo

Casa Amèrica Catalunya

LITERATURA Y ESCENA | LATCINEMA | CONCIERTOS | DEBATES | CANAL YOUTUBE | FACEBOOK
QUIÉNES SOMOS | BIBLIOTECA | EXPOSICIONES | ACTUALIDAD | AGENDA

HOME > Y TAMBIEN > 4 DE AGOSTO: 'FANDANGO JAROCHO' MEXICANO EN CAN BATLLO



27/07/2012 / Barcelona

4 de agosto: 'Fandango jarocho' mexicano en Can Batlló

El sábado 4 de agosto se celebrará el primer *Fandango jarocho* en el antiguo recinto industrial de Can Batlló de Barcelona, de las 19 a las 22 horas. Un *Fandango* es la fiesta musical del *son jarocho*, música tradicional de la provincia mexicana de Veracruz.

Fragmento de la nota virtual de prensa sobre el 1^{er} Fandango en Can Batlló en 2012. Fuente <https://americat.barcelona/es/4-de-agosto-fandango-jarocho-mexicano-en-can-batllo>

La importancia de situar las dinámicas de distancia y proximidad en la gestión cultural en Barcelona radica principalmente en los procesos de reciprocidad comunitaria. Mas allá del espectro ideológico que se intuye en el posicionamiento político de algunas iniciativas culturales aquí mencionadas, el FJ ha aportado al panorama local, un espacio propio de intercambio y mediación cultural.

El FJ como espacio musical de mediación intercultural es sostenido por las personas que radican en la ciudad y/o localidades cercanas. Generalmente las iniciativas alrededor del FJ son autogestionadas y carecen de subvenciones gubernamentales o autonómicas. Sin embargo, se generan acciones y eventos culturales que permiten abrir círculos de difusión y canales de comunicación entre diversas comunidades originarias y diaspóricas del FJ. Es importante recordar que debido a la posición estratégica de Barcelona (a solo horas de distancia entre Madrid, Toulouse o Montpellier) frecuentemente es un lugar de paso para las personas que vienen de América y hacen escala aquí rumbo a otras partes de España, Europa y el norte de África.

3.1.1 Agentes motores

Un punto de partida del fandango en Barcelona se observa en la labor artística y cultural de Francesc Tomàs Aymerich, alias *Panxito*. Nacido en la Ciudad de México e hijo de migrantes y exiliados catalanes, es músico, compositor, pedagogo y dinamizador cultural. Durante finales de los setenta entró en contacto con varias personas vinculadas con el proceso de gestación del Movimiento Jaranero, como son Eduardo Llerenas, Beno Lieberman y Enrique Ramírez Arellano (a quienes acompañó a realizar grabaciones de campo). En el Instituto Luis Vives fue contemporáneo de Rosa Virginia Sánchez; también frecuentó a Guillermo Contreras, Gonzalo Camacho, José Ángel y Gilberto Gutiérrez, Andrés Alfonso, Adriana Cao, Juan Pascoe, Don Arcadio Hidalgo, entre muchos otros (Perry, 2010: 46-47).

En su adolescencia se incorporó a una agrupación musical llamada *Tlalli* conformada por Rosa María, Antonio y Alberto Oliart-Ros, en la cual se interpretaba música latinoamericana. Por esta agrupación también pasaron Rafael Ramírez, Rosa Virginia Sánchez, Antonio Castro y cuando *Panxito* deja de residir en México, Ernesto Anaya. Esta agrupación se ha reactivado en Barcelona por su iniciativa y han colaborado Ladidet López, Simao Hernández, Pedro Strukelj, Luis Robles,

Rafael Ramírez, Iván Farías y Guadalupe Cano. La especialidad de *Panxito* son los instrumentos de cuerda frotada, aunque también toca piano y guitarra por su formación musical, y muchos otros instrumentos por su curiosidad intuitiva. Él afirma que sus intereses en el ámbito del folklore mexicano se acotan dentro del son huasteco, el son jarocho y la poesía arribeña de la Sierra Gorda, aunque habla con igual pasión de los sones calentanos, de los sones de mariachi y de otros géneros tradicionales.



Francesc Tomàs Aymerich, Panxito, en compañía de Pedro Strukelj, fotografía de Sara Corrales @graphicssc

Cabe mencionar que, para los fandangos, *Panxito* generalmente aporta una viola adaptada con trastes y una quinta cuerda; la innovación personal es que el instrumento se cuelga a modo de violín sin necesidad de sostenerlo con la barbilla. También carga con una jarana segunda con una afinación que la asemeja al timple canario, la cual en sus palabras: *la faig venir bé per* “requintear”¹⁶⁹.

Como dinamizador cultural coordina “La Violinada” de Argelaguer, un encuentro para promover los saberes alrededor del violín popular y tradicional, fuera del ámbito académico. Algunos de los múltiples invitados han sido Alasdair Fraser y el mismo Ernesto Anaya. Este enclave musico-cultural que *Panxito* ha promovido en su pueblo de residencia ha permitido que grupos como *Los Cojolites*, *Mono Blanco*, *Chéjere* y los *Brujos de Huejutla* hayan hecho escalas aquí, atrayendo a la

¹⁶⁹ Comunicación personal, durante una entrevista en marzo de 2019.

comunidad jaranera a organizar fandangos. De esta manera puede decirse que la *Garrotxa*, además de huasteca, tiene una pizca de jarocho.

En el ámbito de movilización transatlántica, el fandango jarocho ha podido circular gracias a diversas colaboraciones. Como ejemplo exponemos el caso del director musical catalán Jordi Savall y *Tembembe Ensemble Continuo*. Esta agrupación está compuesta por los músicos e investigadores Enrique Barona, Leopoldo Novoa y Eloy Cruz. También colaboran puntualmente Adelaida Coronel, Ulises Martínez y han colaborado históricamente Donají Esparza, Antonio Corona, Radamés Paz, Érika Tamayo, el grupo Chuchumbé, Rubí Oseguera, Bárbara Cerón, Miguel Cicero, Zenén Zeferino, Patricio Hidalgo, Andrés Flores, entre otros (Brennan, 2018).

La vinculación entre *Tembembe* y Jordi Savall comenzó en el 2008, dentro del marco del 36º Festival Internacional Cervantino en México, en el cual Cataluña y Campeche fueron los invitados de honor. Dentro del concierto “Encuentro de Músicas de Fuego & Ayre” ofrecido por *La Capella Reial de Catalunya* y *Hespèrion XXI* en el Templo de la Valenciana se incorporó el material musical de *Tembembe*. La experiencia, según un reportero enviado, fue: “un momento de magia tal que nadie sabía qué de lo que sonaba era jarocho, qué español, qué catalán.” (Espinosa, 2008). Las colaboraciones de *Tembembe* con Jordi Savall, *Hespèrion XXI* y *La Capella Reial de Catalunya* han dado como resultado los siguientes álbumes musicales: *El Nuevo Mundo: folías criollas* (2010), *Les routes de l’esclavage* (2015) y *Bailar Cantando* (2018).

3.1.2 Espacios de acogida

En el año 2011, Enrique Barona y Donají Esparza impartieron un taller en el *Centro Creativo Diógenes* en Barcelona, pues habían sido invitados a participar en el *Festival Grec* con el concierto *Folías Criollas. Las rutas del Nuevo Mundo*. El espacio cultural *Diógenes*, ubicado en el barrio de Gracia, fue dirigido por Rosi Morales y la gestión de los talleres de son jarocho comenzó con las iniciativas de Pedro Strukelj, Simao Hernández y Guadalupe Cano.



Simao Hernández, Enrique Barona y Donají Esparza en el Espacio Diógenes, 2011. Fuente <https://diogenesbcn.wordpress.com/category/eventos/musica/> (28/07/2011)

Actualmente este espacio ya no se encuentra activo; no obstante, esta asociación se hizo cargo de la organización de diversos eventos como el fandango en las *Festes de Gràcia* del 2011, varios fandangos por Día de Muertos, un fandango con el reconocido grupo *Mono Blanco*, dos fandangos en *Can Batlló* y un fandango en *Sant Joan de les Abadesses*, el pueblo natal de Jaime (*Jaume*) Nunó, autor de la música del *Himno Nacional Mexicano*. En *Diógenes* también se implementaron una serie de talleres de Son Jarocho, especializados en jarana y zapateado impartidos por Guadalupe Cano y Simao Hernández, al igual que talleres de sones jarochos para niños¹⁷⁰.

Dentro de la labor de dinamización de talleres de son y de fandango jarocho, se debe mencionar el espacio *Ollin Kaos*, ubicado también en Gracia. Este lugar actualmente se encuentra activo y es dirigido por Susana Isunza. Aquí se han programado puntualmente talleres con Héctor Sánchez Campero (antiguo miembro de la agrupación de *Los Folkloristas*), Honorio Robledo, Marco Antonio Hernández del Grupo *Tacumba Son Jarocho*, Leopoldo Novoa, Simao Hernández, Sinuhé Padilla de *Jarana Beat* (con sede Nueva York), Diana Fabre, Natse Rojas, Arcadio Baxin y familia, Noé González de *Los Cojolites*, Grupo *La Calandria* (Arancha Peláez Cházaro, Alejandra Paniagua y Raymundo Pavón) y Laura Reboloso.

¹⁷⁰ <https://diogenesbcn.wordpress.com/category/talleres-2/>

Cabe mencionar que *Ollin Kaos* destaca por ser el único taller en Barcelona donde se ofrece el servicio de laudería (*luthier*) de jaranas y guitarras de son, elaboradas por Dickinson Balmore Rosales. El hecho de tener a disposición el taller de ebanistería y carpintería en *Ollin Kaos* ha permitido que Leopoldo Novoa, impartiera dos talleres de construcción e interpretación de Marimbol en los años 2019 y 2022.

Ambos espacios, *Diógenes* y *Ollin Kaos*, comparten dos características primordiales: ambos son autogestionados y otorgan una atención especial a la difusión de la gastronomía mexicana organizando diversos eventos de degustación y talleres de elaboración de alimentos tradicionales, como tortillas, chocolate y mole. De hecho, Susana Isunza y la asociación *Ollin Kaos* frecuentemente han asumido la responsabilidad de la elaboración de los tamales para distintos eventos culturales y fandangos, procurando siempre tener una excelente calidad y ofreciéndolos a precios populares.

Otros espacios autogestionados que han albergado fandangos y conciertos son la *Sala Hiroshima*, la *Sala Nook*, *La Social* y *La BiblioMusiCineteca*, todos ellos ubicados en el barrio del *Poble Sec*; también se han efectuado eventos en los Jardines de *Can Mantega*, en el *Bar La Iguana*, ambos ubicados en *Sants* y en la *Plaça del Consell de la Vila de Sarrià*. También se han llevado a cabo algunos talleres en el *Centre Cívic l'Albareda* y en el *Casal de Barri Folch i Torras* en *El Raval* y conciertos en el *Centre Cívic Parc Sandaru* y al *Centre Cívic la Sedeta*. Durante un tiempo también se hicieron encuentros informales en el *Parc de la Ciutadella*, sin embargo, se desistieron las reuniones en este lugar debido a que la policía comenzó a llamar la atención por algunas quejas de los vecinos. Hasta antes del decreto del Estado de alarma por la COVID-19, se llevó a cabo con cierta regularidad un taller/encuentro informal mensual de son y fandango a *l'Ateneu llibertari del Casc Antic*, al barrio del Born. A partir de este momento se procuró encontrar vinculaciones con algunos espacios al aire libre, como el huerto urbano del *Jardín del Silencio* en el barrio de Gracia o en el Antiguo Monasterio de *Sant Pau del Camp*, en el barrio del Raval.

Es pertinente recordar que la dinámica de aprendizaje en los talleres de son y fandango radica en la transmisión del conocimiento técnico musical-dancístico y en la familiarización con el marco cultural de esta actividad. Por ello es necesario

promover tanto espacios de aprendizaje y perfeccionamiento, como eventos en los cuales poner a práctica el conocimiento del FJ.



Fandango por los Ausentes, nov. 2022, *Museo Etnològic i de Cultures del Mon*. Fotografía de Diana Alves

3.1.3 Agrupaciones, asociaciones y proyectos

Algunos ejemplos de agrupaciones musicales de Barcelona que han incursionado en la música y/o en la instrumentación jarocho son: *Tlalli*, *Cinco Son*, *Miel de Atzavara*, *Kolectivo Newen*, *Ariles del Sotavento*, *Los molotes*, *Ensamble En clave de son*, *Xiuh-Xic*, *Sones de marimba*, entre otros. Este último se destaca por incluir marimba, un instrumento que no es muy común en la instrumentación típica del son jarocho, pero del cual se está retomando su pedagogía en el *Centro de Documentación del Son Jarocho* en Jáltipan, Veracruz.

La vinculación del son y el fandango entre México y Barcelona también se observa en las agrupaciones de danza folklórica. Un ejemplo de ello está en la compañía de danza del parque de atracciones *PortAventura* dirigida por Miguel Luna, pariente de Elena Ramírez Aguirre, una de las más importantes zapateadoras de son jarocho de Tlacotalpan, Veracruz. Otras agrupaciones de danza folklórica en la región Barcelona/Cataluña son: *Son de México*, anteriormente dirigido por Violant Olivares y Eduardo Hernández, ahora dinamizado por Karina Alvarado; *México Mágico* bajo la dirección Viviana Sánchez; *Taller de Danza Mexicana en Barcelona* coordinado por Susana García y *México Baila* dirigido por Elizabeth Vázquez; entre

muchas otras¹⁷¹. Algunas de las instituciones que frecuentemente apoyan los eventos de música de son y de fandango en materia de gestión, organización, difusión y/o registro audiovisual son *Casa América Cataluña*, *AECID: Centro Cultural México*, la *AME (Associació de mexicans d'Esparreguera i voltants)*, la *Taula per Mèxic* y la revista cultural en línea *Raíces al aire*, la cual cuenta con un apartado específico sobre eventos relacionados con el FJ. La compañía catalana de artistas de danza y música antigua y tradicional *Xuriach* también ha establecido correlaciones entre los sones *Canarios* y los bailes de zapateado jarocho¹⁷². Destacan también las iniciativas autogestionadas de *Radio Pájaros*¹⁷³, una radio por Internet en formato podcast promovido por Pedro Strukelj y que ofrece un abanico sonoro de músicas latinoamericanas. En el ámbito televisivo, recientemente se ha producido un episodio dedicado al son jarocho en Barcelona dentro del programa *Bàlsam*, iniciativa de Marta Ferrer, de manera independiente para el Canal 33 de la Televisión de Cataluña (2019-2020)¹⁷⁴.

De manera general se puede afirmar que la presencia de la comunidad estudiantil que migra a la Unión Europea para continuar sus estudios superiores y que carga consigo su jarana o guitarra de son ha contribuido significativamente a afianzar el fandango en Europa. También hay personas que han conocido las dinámicas musicales del son jarocho y del fandango estando ya aquí y lo han continuado practicando como una manera nostálgica de seguir en contacto con una parte de su identidad a pesar de la distancia (Appadurai, 1996: 30). La vinculación afectiva no se limita exclusivamente a los mexicanos; así pues, pues algunas de las personas que participan asiduamente en los fandangos de aquí, son de otras nacionalidades¹⁷⁵. Todo ello constata la existencia de una red emergente que sustenta la comunidad fandanguera que existe en Barcelona. Ésta se caracteriza

¹⁷¹ <http://asociacionculturalmexicanocatalana.blogspot.com/2011/04/homenaje-la-danza-mexicana-en-catalunya.html>

¹⁷² <http://www.xuriach.com/es/iii-campus-canaris-y-otros-sones-de-zapateado>

¹⁷³ <https://xrcb.cat/es/podcast/17-los-suenos-ana-cecilia-loyo-y-laura-reboloso-y-el-ensamble-marinero/>

¹⁷⁴ <https://www.ccma.cat/tv3/alcarta/programa/fandango-de-navegants/video/6043828/>

¹⁷⁵ En el apartado de Anexos se puede observar una muestra estadística que delinea un perfil sociodemográfico de los participantes de fandangos en Barcelona

por ser mutable, fluctuante y por convivir y alimentarse de otras músicas y comunidades (mariachi, cumbia, salsa, merengue, flamencos, entre otras)., pues todas coexisten en el micro ecosistema global que habita este puerto mediterráneo.

3.2 Especificidad escénica del FJ en Barcelona

A continuación, se propone un recorrido analítico por los elementos que componen nuestro objeto de estudio. La metodología seguida para seleccionar y nombrar las categorías se ha efectuado haciendo observaciones y análisis en fandangos principalmente de Barcelona, aunque también inevitablemente se toma como referencia comparativa la experiencia en Ciudad de México y en Veracruz. La sistematización de la investigación se ha decantado en buscar cuales son los rasgos reincidentes de los fandangos y que significado tienen para las comunidades que lo practican. Las experiencias comparativas arrojan algunos elementos comunes, como puede ser el uso del espacio, una temporalidad flexible, ritmos corporales y dinámicas relacionales que sobrellevar la responsabilidad de los preparativos previos y demás contingencias surgidas. La arbitrariedad del pensamiento analítico tiende a compartimentar las experiencias humanas, asumiéndolas como categorías etiquetables y traspasables. El empeño de este análisis busca alejarse de esta tendencia discursiva y ofrecer un itinerario hipotético para habitar gozosamente los fandangos que se nos crucen por la vida.

3.2.1 Espacialidad

El fandango tiene una condición *sine qua non*: la tarima¹⁷⁶. Si no hay tarima o en su defecto una superficie de madera para percutir con los pies simplemente no es un fandango. Así pues, la tarima prefigura un espacio de acción central para el movimiento y aporta un elemento rítmico al acontecimiento. En tanto que se considera un instrumento, existen ciertas relaciones precisas en las dimensiones, medidas y el tipo de madera para proporcionar una óptima sonoridad (Huerta 2015:24).

En su dimensión de materialidad espacial, la tarima se coloca en el centro del lugar y alrededor, en disposición radial, se concentran intérpretes de son, de zapateado y observadores o participantes potenciales en general. Una parte del *ethos* musical

¹⁷⁶ Como hacer una tarima mirar: <https://www.youtube.com/watch?v=2LwwrxdsBwk>

que despliega un orden tácito es que los músicos más experimentados se colocan muy cerca de la tarima y son los responsables del fandango¹⁷⁷. Esta es otra de las normas no escritas que establece un estatus de respeto por parte de las nuevas generaciones que se comienzan a vincular con este tipo de música, sus costumbres y su modo de operar (Vargas 2016:45).



Fandango en la Zona Franca, Ana Belén Peña y Susana Isunza bailando. Fotografía de Sara Corrales @graphicssc

Para explicar las dinámicas de interacción radial en el fandango es posible evocar el uso ambientalista del espacio: *[it] is fundamentally collaborative; the action flows in many directions sustained only by the cooperation of performers and spectators* (Schechner, 1973: 39)¹⁷⁸. El factor humano opera como un resonador del carácter pulsional y la estructura circular remite a una organización colectiva. Lejos de hablar de un tipo de escenario, la tarima se erige como un nodo que atrae la energía del colectivo y, al mismo tiempo, la transmite hacia la periferia. Las personas que accionan sobre la tarima y en su íntima proximidad constituyen un núcleo energético, aún y cuando no estén tocando o bailando. Se puede decir que el fluir de la acción inunda y desborda la delimitación física del tablado. Es así como el

¹⁷⁷ Comunicación de Honorio Robledo durante un Taller de Son Jarocho en *Ollin Kaos*, durante septiembre de 2018.

¹⁷⁸ Trad. Es fundamentalmente colaborativo: la acción fluye en muchas direcciones, sostenida únicamente por la cooperación de los ejecutantes y los espectadores.

espacio fandanguero se proyecta y resuena en las personas participantes, quienes, a su vez, pueden entrar y salir del evento, o dejarse absorber por él.

El fandango también irradia un grado importante de entropía. Para sustentar esta aseveración ofrezco mi testimonio como investigadora. Al entrar en contacto con las Festividades de la Candelaria en Tlacotalpan en el año 2010, toda la experiencia me pareció sobrecogedora por dos razones. En un primer momento, me sorprendió la extensa magnitud de tantos instrumentos sonando juntos. Después, al mirar con más detenimiento, me pareció vislumbrar una estructura dramática colectiva, tácita y subyacente que escapaba mi intelección, pues la vinculación que había tenido, hasta entonces, con la música y la danza jarocho había pasado por los filtros del folklorismo.

Aún ahora, y con una década de perspectiva considero el tema como una constante pues muchas cosas suceden simultáneamente en un fandango. La tarima no es el único foco de atención, pues los participantes aguardan el pregón del son el cual puede surgir de cualquier miembro del colectivo. El acceder al baile también conlleva ciertos códigos que deben de acatarse. Por un lado, el tablado, como espacio de danza, se inaugura generalmente con una invitación versada dentro del son:

Si se acercan por aquí
Probaran sabor de mango.
Si suben a zapatear
Ya lo estarán disfrutando.
Les canto el Siquisirí
Para empezar el fandango.

Verso del Siquisirí, fuente Juan Meléndez de la Cruz 2004:12

De esta manera, las parejas que comienzan con el baile no cesan hasta que alguna otra las baja, cosa que no sucede hasta que se haya cantado la primera estrofa del son, con su correspondiente estribillo y descante, si aplica. También existen algunas clasificaciones de sones que regulan la dinámica de las personas que zapatean sobre la tarima. De ello se hablará más adelante.

Paralelamente se debe mencionar que la comida y la bebida también constituyen elementos de cohesión espacial y social durante el acontecimiento. Es más fácil

sostener un fandango cuando los músicos y bailarines tienen una fuente de alimentación y bebida, cercana a la tarima y gestionada por los mismos organizadores, pues frecuentemente se les comparte algún tipo de vianda como señal de agradecimiento (Gottfried 2005:164).

Otro aspecto que influye en el desarrollo de un fandango es la localización, pues la ejecución y las dinámicas de comunicación colectiva varían si se organiza en un espacio abierto, cerrado, público o privado. En condiciones ideales un fandango se desenvuelve mejor, tanto para la comunidad participante como para los vecinos del barrio, cuando se enmarca en una festividad acotada. Por esta razón, las gestiones civiles y solicitud de permisos generalmente son más favorables cuando están asociados a fiestas barriales (*Gràcia* y *Sants*), festivos autonómicos (*Sant Joan* o *Tots Sants*) y festividades significativas para la comunidad (como los fandangos en *Sant Joan de les Abadesses*, con motivo de la conmemoración de la Independencia de México o los relacionados con Día de Muertos). También hay personas que, de buena fe, abren sus casas particulares fuera de la ciudad, y se han llegado a organizar quedadas en poblaciones cercanas como Les Planes, Muntanyola o Argelaguer.



Fandango por los Ausentes, nov. 2022, *Museo Etnològic i de Cultures del Mon*. Fotografía de Ángeles Martínez

También se realizan FFJJ en espacios cerrados; sin embargo, ello implica dos inconvenientes difíciles de esquivar. Por un lado, cuando se realizan fandangos en lugares tipo teatros o auditorios con una división clara entre escenario y público, la inercia de las convenciones sociales heredadas del espacio teatral termina por acotar el acontecimiento. Todo ello favorece una performatividad presentacional y espectacular, más cercana al concierto, y en detrimento del potencial participativo (Turino 2008:51). Por otro lado, existen las regulaciones de convivencia del Ayuntamiento de Barcelona las cuales restringen los niveles sonoros según los usos de suelo. Los espacios más restringidos son los catalogados como zonas de sensibilidad acústica alta. En el caso de los espacios cerrados en los cuales frecuentemente se hacen fandangos, se pueden encontrar los de carácter cultural y residencial: ateneos o casas particulares. Las playas, parques y jardines también son considerados espacios acústicamente sensibles y están restringidos en las inmisiones sonoras. Los espacios más tolerantes son los que presentan un uso de suelo de carácter recreativo y de espectáculo. Sin embargo, dentro de estas categorías existen ciertos niveles máximos según la hora del día que corresponde. Cabe mencionar que la negociación y mediación en el uso del espacio, tanto público como privado, constituye un área de oportunidad para la comunidad fandanguera, en tanto que representa un sector poblacional marginal que reclama un derecho de expresión en la ciudad.

En este sentido se puede discernir un uso del espacio con una característica diaspórica que afirma su presencia en la ocupación del espacio público. Es pertinente recordar que la articulación del concepto de “ciudad” como un bien común entra en desequilibrio, fundamentalmente después de la crisis inmobiliaria del 2008, pues comienza a percibirse como precario y susceptible de ser manipulado y/o privatizado. Respecto a estos modelos posturbanos menciona Andrés Beladiez:

[...] Las ciudades privadas [,] Gated community o CID (common-interest-developments). [...] Formadas por viviendas con su correspondiente piscina, su precioso jardín cuidado al detalle [...] Tienen todo lo que tiene que tener una señora ciudad [...] y no existe nada público. Ni una plaza, ni un banco, ni tan siquiera una farola. Todo se ha privatizado. Se encuentran custodiadas por guardias privados,

barreras y videocámaras, con derecho exclusivo para sus dueños y restringido a las visitas. Toda una cárcel de oro. Eso sí, muy segura (2011:192)

Así pues, los órganos de gobierno delegan a las *gated communities* ciertas competencias relacionadas con la urbanización. Sin embargo, sucede frecuentemente que en estos proyectos prima el criterio de la rentabilidad frente a la socialización o el bienestar colectivo. La importancia del FJ es que se erige como un espacio abierto y efímero para la participación transversal, en el cual existen códigos y jerarquías, pero también procesos de mediación y conciliación comunitaria.

3.2.2 Temporalidad

Existen diversos elementos que es necesario tener en cuenta cuando se habla de tiempo en el FJ la duración del evento escapa cualquier acotación externa al mismo. Un fandango, en su contexto tradicional, manifiesta una cualidad temporal que se asemeja a la de un ritual liminal en una comunidad. Es decir, es factible determinar un inicio y un cierre, sin embargo, estos momentos son de carácter fijo, sino dilatado¹⁷⁹.

Durante el transcurso del evento del FJ también se pueden distinguir ciertas intermitencias musicales y otras variaciones energéticas debido a la socialización propia del acontecimiento. Como acontecer liminoide¹⁸⁰, el FJ se percibe como una fiesta. Así pues, hay una hora convenida para iniciar la música, aunque todos los protocolos son, en general, bastante flexibles. La gente llega y se va incorporando

¹⁷⁹ La idiosincrasia de la percepción del tiempo en México es un tema de alto calibre. Para este estudio es pertinente retomar la noción ubicua del “ahorita” (diminutivo de ahora), palabra que designa un tiempo que comprende simultáneamente un presente inminente y una eternidad diluida. En la socialización cotidiana “ahorita” puede acompañarse de o sustituirse por un gesto icónico con la mano (Ver Chambers 1887:211) y para ser interpretado se necesita realizar una lectura complementaria del contexto. Por ello, si alguna vez en un fandango recibimos un “ahorita” como respuesta después de preguntar “¿a que hora comienza?”, se debe recordar que este término no es una descortesía sino que busca restar informalidad al momento e introducir al interlocutor en un tiempo festivo de relajo y goce.

¹⁸⁰ Es pertinente recordar que las precisiones sobre lo liminal y liminoide, se retoman del antropólogo Victor Turner y están basadas en las dicotomías: cotidianidad-rito en lo que concierne a lo liminal y trabajo-ocio en lo que concierne a lo liminoide. Lo liminal se acota en distintos ámbitos socioculturales agrícolas o, como lo denomina Turner, sociedades “tribales”. Lo liminoide se contextualiza primordialmente sociedades industrializadas (1982:35-36).

gradualmente y de la misma manera, también se va. La duración real de cada fandango depende del entusiasmo de los participantes y de la capacidad de escucha colectiva.

Generalmente un fandango se empieza saludando a los presentes. Esto también es una norma de cortesía para los versadores, quienes pueden comenzar su canto con unas coplas para la comunidad:

Le pido permiso al día
para empezar la jornada
quiera Dios que la versada
tenga valor y poesía.
Hermosa perla María
permítame comenzar
empiezo por saludar
con la música y el verso
y aunque el mundo esté
disperso
aquí les vengo a cantar.

Fuente: <https://jarochance.jimdofree.com/siquisir%C3%AD/>

En una visión más detallada el tiempo en un fandango se compone de los diferentes ritmos de cada son que se toca. Ahora bien, en cada son pueden intervenir un número aleatorio de personas, ya sea con música, canto o danza. De esta manera un son puede llegar a durar desde 15 minutos hasta media hora. Así pues, si el fandango tiene una duración determinada de tres horas, alcanzan a tocarse 7 o 8 sones, incluyendo los tiempos de descanso y socialización. Juan Meléndez apunta una concatenación de sones en el ámbito tradicional, compuesta por *El jarabe*, *El pájaro carpintero*, *El balajú*, *El siquisirí* y *El cascabel*, los cuales comenzaban con la puesta de sol y duraban de 30 a 60 minutos cada uno (2017:10).

La estructura rítmica general del acontecimiento se asemeja a una espiral, pues está conformada por diferentes ciclos que se repiten con ciertos rasgos de sonoridad persistente (García Ranz 2010b:13). La sensación evoca a las idas y venidas de una marea. Al seccionar las dinámicas energéticas del fluir del fandango surgen las unidades compositivas rítmicas, es decir los sones.

Cada son se puede seccionar en diferentes partes: declaración, copla, estribillo, discante (o descante), mudanza, zapateados, acentos y despedidas. En un nivel individual, cada persona acude a su propio acervo experiencial en relación con este universo cultural-musical y ofrece su conocimiento para entrar en el juego. Esto se puede materializar en versos recompuestos y/o improvisados, estructuras musicales o ritmos alternativos. En este sentido resulta útil evocar la imagen de la red descentralizada de pares, que construye y habita el acontecimiento mediante las relaciones presenciales y comunicativas. Todos estos elementos intervienen al considerarse el ámbito poético y rítmico del evento. Por otro lado, también debe considerarse el tiempo ritual del FJ. Amparo Sevilla menciona que “a través del fandango se hace presente el pasado, esto es, se trata de un espacio de memoria y recreación de la historia vivida; al mismo tiempo que se reconstruye el presente, al hacer referencia de ‘las cosas que suceden en la vida’” (2020:43).

Esta temporalidad ritual a la que se refiere Sevilla opera de una manera semejante a los procesos de citación mencionados anteriormente. El tiempo afirmado como signo mantiene su actualidad y originalidad en el momento presente, al mismo tiempo que su expresión contiene un anclaje en un evento pasado (Derrida, 1988:20). Esta elipsis temporal ofrece una alternativa a la percepción generalizada del tiempo progresivo o evolutivo. Así pues, cada vez que se celebra un FJ se puede designar como un evento reconocible, aunque se devenir no refiere a una esencia primigenia. Este proceder se acerca la percepción de una historicidad climática que menciona Rubén Ortiz: “no existe una progresión histórica en el teatro, [es...] como una milpa, unas veces llueve aquí y otras allá [...] el teatro no nació en Grecia; nació en Grecia una vez... y otra en Huamantla” (paráfrasis de Alejandro Luna y Rodolfo Obregón) (Ortiz, 2016:39).

En un ámbito más prosaico se debe tener en cuenta la inserción del evento dentro del contexto público social. Aquí intervienen las figuras burocráticas de la administración pública pues para la realización de un fandango se deben gestionar una serie de permisos para eventos públicos frente a los ayuntamientos, los cuales regulan mediante normativas públicas. Esto sucede independientemente de si los fandangos ocurren en Veracruz o Barcelona. En este último caso, se aplica la Ordenanza del Ayuntamiento de Barcelona relativo al medio ambiente (28 de abril

de 2014)¹⁸¹, la cual establece los valores límites de inmisión sonora, atendiendo a las variables de uso de suelo y horarios. Los límites de inmisión para una zona de uso residencial y sanitario, docente o cultural son de 60 dB en el día y 50 dB por la noche. Para zonas con parques, jardines y/o playas, los límites son 57 dB en el día y 47dB por la noche. Para las zonas con uso de suelo recreativo o de espectáculo se estipula en 68 dB durante el día y 58 dB por la noche.

Esta reglamentación plantea un reto severo en materia de horarios ya que los encuentros y ensayos fortuitos frecuentemente suceden después de la jornada laboral y suelen hacerse notorios por su volumen sonoro. A este efecto se han llegado a presentar ocasionalmente denuncias y quejas por parte de vecinos. En este sentido sería importante matizar que la diferencia entre ruido y música es una apreciación subjetiva. Con ello no pretendo desestimar que las personas jaraneras, durante ensayos y fandangos, frecuentemente excedemos los límites sonoros. Razón por la cual, es razonable que las quejas sean procedentes¹⁸². Afortunadamente, las personas que se dedican a la promoción y gestión de los fandangos en Barcelona son hábiles y, como se ha mencionado anteriormente, hacen coincidir los permisos con las festividades locales, para cobijarse del margen de tolerancia de dichos eventos. Como se ha visto a través del tiempo, el fandango suele posicionarse en un punto contencioso de la legalidad.

3.2.3. Corporalidad

Históricamente, el fandango se identificó primeramente como un baile de carácter popular, aunque gradualmente irrumpió en los contextos cortesanos. La principal diferencia que se encuentra entre las “danzas de cuenta”, propias del ámbito cortesano, y los “bailes de cascabel” del entorno popular estriba en la libertad de

¹⁸¹ Se describen aquí los valores límites, aunque la misma reglamentación indica que hay un margen de tolerancia de 5 dB para las zonas urbanizadas existentes. http://cido.diba.cat/normativa_local/33421/ordenanca-del-medi-ambient

¹⁸² Laura Reboloso, durante su visita a Barcelona en julio del 2019, cuenta que recibió una curiosa llamada de atención por parte de una mujer en el Barrio de Gracia, que bajó para pedir silencio con el irrefutable argumento de que ahí no era ningún tablao flamenco. Laura y la banda musical de Toulouse amablemente acataron la solicitud, aunque les pareció, cuando menos, jocoso que se asumiera que era música flamenca.

movimiento¹⁸³. Mientras que las danzas solían ser más rígidas, usaban únicamente los pies y seguían un patrón de cuenta; los bailes permitían un mayor margen de movimiento en todas las extremidades (Antonio 2013:24). En la actualidad el FJ presenta una performatividad más cercana a las danzas de cuentas, pues el énfasis está en las extremidades inferiores y los brazos se utilizan puntualmente, recuperando algunas formas coreográficas sedimentadas de los aires musicales de la tonadilla escénica (García de León, 2006: 54).

Sobre la tarima se baila tomando en cuenta algunas reglas, las cuales a grandes rasgos se pueden considerar como guías. La función latente del zapateado es generar en un patrón rítmico, percutiendo de manera alternada con toda la planta sobre la madera. Existen también variaciones o “repiqueos” que diferencian entre los golpes con la punta o el talón, lo cual genera redobles. Sin embargo, estos pasos constituyen figuras rítmicas más delicadas que normalmente ejecutan personas con mucha experiencia de fandangos o con formación especializada. En mi experiencia es posible acceder al baile conociendo algunas claves básicas que ayudan a llevar el ritmo¹⁸⁴.



Gráfico del paso “café con pan”, Jessica Gottfried (2004: 259)

La más popular es la conocida como el “café con pan”, en el cual el acento coincide con el tiempo musical fuerte y se puede visualizar gráficamente de la siguiente manera: PAN-ca-fe-con-PAN, el cual se repite sucesivamente. En el gráfico

¹⁸³ Información recogida en el seminario *El Cos Galant. Relaciones entre música y danza al siglo XVIII*. Conferencia sobre *El cos localista: el Fandango*, realizado por María José Ruiz Mayordomo y Aurèlia Pesarrodona en la UAB, en mayo del 2016.

¹⁸⁴ Existen muchas otras claves onomatopéyicas que pueden ayudar para la ejecución del zapateado. En mi experiencia personal considero que es particularmente útil entrenar el reconocimiento e interiorización corporal de las cadencias a contratiempo, las síncopas y las sesquiálteras, cosa que bien podría constituir una labor de por vida y una motivación para continuar asistiendo a los fandangos.

siguiente se pueden observar las alternancias de los golpes de zapateado, los cuales se efectúan con la planta del pie golpeando entera sobre el tablado. Los golpes fuertes están marcados con un asterisco. El ciclo general termina alternando el pie que marca el acento fuerte.

Otro factor para tomar en cuenta en la ejecución de zapateo improvisado es la escucha activa. Lo cual quiere decir atender simultáneamente al propio conocimiento corporal internalizado y a la propuesta rítmico-melódica de la música que viene del exterior, principalmente el que marca el requinto o guitarra de son.

En este sentido es pertinente recordar que la relación de diálogo improvisatorio ente bailarines y músicos tiene una pervivencia histórica. Ya desde el siglo XVI existen algunos tratados de danza que describen dinámicas de réplica, a través del movimiento, entre las parejas denominadas “pedálogos”. Estos establecían dinámicas de atención, de escucha y de respuesta¹⁸⁵:

Et acciò ch'ogn'uno sappia donde derivi questo nome di pedologo, dico che si come due persone che discorrono insieme, si dice che parlano in dialogo: cosi, facendo il Cavaliere nel Ballo un Tempo di Moti, o vero una Mutanza con gli piedi, e rispondendogli il medesimo la Dama, per questa corrispondeza che fanno con gli piedi, gli hò dato questo nome di Pedalogo. (Caroso, 1605:145).¹⁸⁶

En este testimonio se destaca la similitud en la denominación de las mudanzas (mutanza) que actualmente se hacen en el FJ. Si bien la relación dialéctica entre tarima y músicos se explicará más adelante, en los fandangos de Barcelona se han llegado a ver dinámicas semejantes principalmente en momentos de improvisación en *El Fandanguito*. En él, la bailadora Karina Alvarado ha llegado a incorporar un

¹⁸⁵ Término recogido en la exposición oral de Anna Romaní en el III Campus de Cultura Popular: *Canaris i altres* sonos de zapateado de la Asociación *Xuriach*, en Barcelona en el 2018.

¹⁸⁶ Trad. Y para que todos sepan de dónde deriva este nombre de Pedálogo, digo que, como dos personas que hablan juntas, se dice que hablan en diálogo: así, cuando el Caballero en la danza hace un *Tempo de Moti*, o una *Mutanza* con los pies, y respondiendo lo mismo la Dama, por esta correspondencia que hacen con sus pies, le he dado este nombre de Pedálogo.

compás de Alegría proveniente del ámbito musical del flamenco, enriqueciendo así la rítmica del son¹⁸⁷.

También es conveniente desarrollar un entrenamiento en la resistencia, ya que en los fandangos en Barcelona suele haber poca rotación en la tarima. Así pues, si un son dura 10 minutos de promedio es necesario dosificar la energía para poder aguantar hasta el final sin agotarse. Los pasos que se utilizan son las bases (como el ejemplo del “café con pan”), repiqueteos, contratiempos y mudanzas (Huerta, 2015:68). Estas últimas son muy variadas y consisten en pasos cepillados, arrastrados o golpes suaves que permiten descansar sin perder el ritmo. El calzado recomendado suele ser el de suela de piel y con talón de madera para que suene al impactar con el tablado. No es obligatorio que la suela esté reforzada con clavos de metal, como sucede en otras variedades de zapatos de folklore, como los de claqué (tap) o flamenco.



Ana, Susana Isunza y Ana Chagra sobre la tarima, Fandango en les Planes, 2022. Fotografia de Ole Bunger

¹⁸⁷ Comunicación personal durante los ensayos en el *Ateneu Llibertari del Casc Antic* en diciembre de 2019.

Para referirnos al conjunto de convenciones que acotan al cuerpo en el acontecimiento es útil mencionar la conceptualización de cultura musical, en tanto que abarca gestos y procesos comunitarios de reciprocidad que se interrelacionan en un entorno extendido (Alcántara 2013:64-65). Así pues, el fandango, como otras formas de socialización, está sujeto a algunas fórmulas de cortesía, como los saludos y las despedidas. Existen invitaciones versadas para iniciar el baile y códigos como el de “galíar” (mencionado anteriormente) para indicar su deseo de bailar con ella.

Por el modo en el que se bailan, a grandes rasgos se distinguen los sones de ‘pareja’ (hombre-mujer) y los sones de ‘montón’ que se bailan únicamente por mujeres (Meléndez, 2017:19). Existen variaciones específicas, que en Barcelona se ejecutan muy ocasionalmente, como las disposiciones de dos parejas para *El fandanguito* y *El jarabe loco*; o la alineación de cuatro bailadoras por un bailaror para *El colás*.

Dentro de la lógica coreográfica del FJ los exiguos y puntuales movimientos de brazos refieren en algunos casos a la temática del son. Tal es el caso de *El toro zacamandú*, donde la mujer usa un paliacate o pañuelo para “torear” al hombre. En *El butaquito*, las mujeres se toman de los brazos simulando hacer con ellos una butaca o poltrona. Otro ejemplo es el de *La morena*, que también es un son para mujeres y en el cual las bailadoras pueden realizar un saludo a la concurrencia¹⁸⁸. *Los enanos* es un son clasificado dentro de los sones para la infancia que se baila en parejas. Aquí en el estribillo los bailarores intercalan al ritmo de la música un momento coreográfico en el cual uno hace una flexión en cuclillas hasta el piso mientras la otra persona se queda de pie y después se invierte el orden. Mención aparte merece *La iguana*, otro son de pareja que se toca también en Guerrero, y que se destaca por la relación de diálogo que establece el bailaror con el cantador.

¹⁸⁸ Dicho saludo se puede describir como una variación del movimiento de brazos que transita de 1ª a la 2ª posición en ballet, con la excepción de que se activa un solo brazo, mientras el otro descansa a un costado. Frecuentemente la posición preparatoria suele comenzar con la mano tocando el esternón y el movimiento de 1ª a 2ª se ejecuta con la palma hacia fuera. La ejecución de este saludo fue un punto controvertido durante el Taller de Zapateado de Clara Baxin en Barcelona en Julio de 2017, lo cual reitera la evidencia de la multiplicidad de estilos de ejecución en el fandango jarocho.

En este ejemplo el hombre representa al reptil mientras que la persona que canta el estribillo dice algo como lo siguiente:

Que tarintantea
Que iguana tan fea
Que se tira al piso
Para que la vean
Mueve la colita
Como que colea
[improv. ad libitum] ¹⁸⁹

Esta dinámica es particularmente teatral pues la persona versadora frecuentemente establece un juego de reto con el bailarín, pregonando que la iguana mueve cosas tan exóticas como “el ombligo: como que ombliguea” o “las orejas: como que orejea”; acciones que el bailarín ha de replicar en el movimiento, con la correspondiente celebración por parte de la concurrencia.

Una dinámica semejante se plantea en el son de *Los panaderos*, en el cual se invita a las personas que generalmente no bailan, pasando un sombrero y generando relevos en la tarima. De esta manera se fomenta la participación, el juego y la improvisación entre la música, el verso y el baile. La estructura de este son se compone de un estribillo y de una serie de fórmulas para introducir fragmentos de otros sonos.

Arriba, arriba, los panaderos
Arriba, arriba y a trabajar
Ay que buenos brazos tiene
Que buen pan ha de amasar
Y que busque compañera
Que la ayude a amasar pan

¹⁸⁹ A la dinámica de diálogo que establece el cantador con el bailarín, se añade otro recurso dialogado en el son, pues la concurrencia responde en coro “A la quea, quea”, después de cada verso que se pregonó, hasta que el cantador dice “Dicen que la iguana muerde/pero yo digo que no.”

Que la busque, que la busque
Que la tiene que encontrar
Bonita compañerita
Se ha venido usted a encontrar
Que parece amapolita
Acabada de cortar
Déjemela solita
Que la voy a hacer danzar
Que le toquen guacamaya
Pa' ver si sabe bailar
Meléndez, 2004:100-101

El juego escénico comienza con una persona con sombrero en la tarima. A la indicación del pregonero, la persona del sombrero tiene que buscar a una pareja, de preferencia alguna persona que no haya bailado o participado previamente. La persona escoge a su pareja poniéndole el sombrero, a la manera de la gala. Una vez que la primera persona ya ha escogido pareja, ambas suben a la tarima, y a la indicación del pregón, la segunda persona se queda sola y la música cambia al son indicado. Dependiendo de la destreza de las personas, inclusive se pueden improvisar versos cómicos sobre el estilo de danzar (Huidobro 1995:86)¹⁹⁰.

Otra referencia histórica de picardía se observa en la narración histórica de la coreografía de *El Chuchumbé*, en la cual el Tribunal del Santo Oficio denunciaba el contacto de ombligo con ombligo entre hombres y mujeres. Lamentablemente en la

¹⁹⁰ Respecto a las variedades coreográficas del son de *Los panaderos*, se puede recuperar el testimonio de 1779, del Padre Eligio Sánchez, quien denunció a los Tribunales del Santo Oficio, un baile obsceno enseñado por un “Demonio en formo de muger” (Citado en Gómez, 2019,136). En Barcelona el son de *Los panaderos* se ha tocado bajo la iniciativa de Sinuhé Padilla Isunza de la agrupación Jarana Beat, quien también ha realizado diversos talleres integrales de son jarocho en Barcelona.

performatividad actual de este son de fandango no se ha recuperado la riqueza del movimiento.

La peculiaridad en la división de género en los códigos sociales del fandango merece un desarrollo particular. En este sentido se distinguen dos posicionamientos claros: por un lado, se ha configurado un enfoque de las mujeres como señoras y dueñas de la tarima. En esta visión se proyecta una imagen de la mujer jarocho como persona emancipada en la cultura jarocho, dado que ocupa un lugar predilecto en el baile (Alegre 2016:182). Por otro lado, esta visión se confronta con el testimonio de Laura Reboloso, quien atrae atención al hecho de que, invitar a las mujeres a bailar y lucirse sobre la tarima con el objetivo de que los hombres puedan elegir la que les gusta, es un acto heteropatriarcal¹⁹¹.

Desde mi punto de vista ambas visiones tienen un cierto grado de veracidad y es la labor del participante saber distinguir los códigos sociales que operan, según el contexto. Esto requiere, una vez más, un arduo entrenamiento colectivo en la escucha activa y la atención pues las tácticas de subversión pueden entenderse de manera performativa, es decir fluidas, graduales y situacionales. Frecuentemente la capacidad de resistencia de la subalternidad corporal se encuentra en mayor medida en la habilidad para manipular las restricciones y no siempre en la abolición de todos los códigos (Sanko 2012: 167).

La contradicción sobre las posibilidades de lectura feminista en el zapateado de los sonos de montón ha sido abordada en el análisis sobre las “Leonerías” de Fausto Gómez (2019:45-46). En este trabajo el investigador, realiza un seguimiento de cuatro mujeres intérpretes de guitarra grande de son, dos de las cuales han visitado Barcelona: Laura Reboloso y Arantxa Peláez Cházaro. El mérito del trabajo de Gómez radica en la puesta en perspectiva de las experiencias de aprendizaje de la “leona”, a través del testimonio de las participantes del ensamble “Leonerías y Vozarronas”. Sobra decir que la experiencia de Laura difiere mucho en tanto que ella, como pionera, ha habido de abrir camino en un ámbito tradicionalmente considerado como masculino.

¹⁹¹ Testimonio recogido en el taller de Laura Reboloso realizado en Ollin Kaos en Julio de 2019.

Otro ejemplo proveniente de los fandangos en Nueva York nos revela otras inquietudes: “la presencia de personas transgénero nos ha hecho reevaluar esos roles [los de los sonos de montón] y adaptarlos a fin de que todos los participantes se sientan incluidos y seguros durante los fandangos” (Sanchez-Kucukozer, 2016:18). Finalmente, también se pueden mencionar los *fandangos de cocineras* (Oseguera en García 2019:43), los cuales son fandangos preparatorios que se organizan previo a otro fandango de gran magnitud. La función social de estos eventos es ofrecer un divertimento a las mujeres cocineras mientras toma lugar la compleja preparación de la comida del día siguiente. Por un lado, este acto puede interpretarse como una extensión de la división de género en los roles sociales (García 2019: 45). Sin embargo, también es posible entrever un reconocimiento para la labor ejecutada por los cuerpos que preparan la comida y una magnificación de la cualidad performativa del fandango desde la gramática del saber corporal culinario (Meneses 2016:20)

3.2.4 Oralidad

El ámbito de la oralidad es de suma importancia en el FJ. Como se puede observar en Huerta (2015:36-37) existe una relación entre la metodología de transmisión de conocimientos de esta cultura musical y su reproducción como praxis de socialización comunitaria.

En este sentido el FJ también precisa de elementos de comunicación performativos como la presencialidad y la inmediatez, las cuales van ligadas al contenido que se traspa. En otras palabras, en el fandango, no solamente es importante el qué sino también el cómo. De esta manera los procesos de aprendizaje, de refinamiento del conocimiento y del juego de la ejecución abrevan del acontecer presente y vivo¹⁹².

¹⁹² A raíz de los periodos de confinamiento, la convivialidad a través de la presencia en vivo se hizo más que evidente, ya que no es posible efectuar un FJ debido que la demora (*delay*) en la transmisión de la señal virtual no permite empatar acordes o versos simultáneamente. Sin embargo, durante este mismo periodo diversas iniciativas surgieron tales como los conciertos emitidos por *streaming* en diversas plataformas, así como juegos de improvisación enviados como mensajes de texto o como vídeos grabados de manera hechiza en los salones de casa.

Así pues, la importancia de la oralidad en las metodologías de investigación y transmisión del FJ radica en la contextualización humana que puede ofrecer. Como menciona el etnólogo David Mariezhurrena:

la importancia de la historia oral radica en que los testimonios orales transmiten algo que no se encuentra en la documentación escrita: el contacto directo y personal con un individuo o un grupo humano que recuerda el pasado, su pasado, y aporta una dimensión humana a la Historia. Sin embargo, hay que ser conscientes de que la evidencia oral revela más sobre el significado de los hechos que sobre los hechos mismos. Muestra la relación del individuo con su historia, revela lo que la gente hizo, lo que deseaba hacer, lo que creyeron estar haciendo y lo que ahora creen que hicieron (2008:230)

Esta valoración es particularmente cierta en el caso del FJ, pues frecuentemente los procesos de aprendizaje de esta cultura musical van ligados a periplos y experiencias de inmersión profunda en ambientes vinculados a esta cultura musical. De esta manera las personas que participan de esta tradición no sólo recuerdan y reproducen los elementos compositivos (versos, acordes, figuras musicales y/o métodos de ejecución) sino que también procuran recrear la cualidad de las circunstancias del momento del aprendizaje y tienen en particular estima a las personas docentes que les han transmitido el conocimiento. Por esta razón cada vez que se enseña y se aprende un nuevo son es primordial conocer y transmitir el contexto, la temática e inclusive la historia de vida personal que se ha tenido con esa pieza específica.¹⁹³ Un ejemplo paradigmático se observa en el son del *Buscapiés*, mencionado en el apartado dedicado a ritualidad y performance del FJ.

¹⁹³ Como se ha mencionado a través de este texto los sones tienen ciertas temáticas sobre las cuales se pueden improvisar versos. Algunos ejemplos pueden ser *El Siquisirí* en el cual se pueden improvisar versos de saludo a la concurrencia y versos genéricos de amor; *El balajú* y *Las olas del mar* tienen temáticas de viaje, de amor y desamor; en *La guacamaya* y *El pájaro cú* también caben versos de amor y también de reivindicaciones de ecología; en *El pájaro carpintero* caben versos de amor, desamor, o genéricos sobre el campo y sobre problemas imposibles en los cuales el pájaro carpintero ayuda a su resolución. En *La morena* y *La indita* caben versos de amor y desamor, con las previsiones que el son de *La morena* suele hablar de mujeres morenas y *La indita* se usa para invitar a las personas LGTBI+ a participar de la fiesta. *El señor presidente* es un son que se utiliza para hacer reivindicaciones de carácter político y social. *Las poblanas* y *La lloroncita* suelen tener versos de desamor, luto o despedida. *La bruja*, *La guanabana*, *El chocolate*, *El chuchumbé* y *Los chiles verdes* pueden ser agrupados como sones que tienen versos con doble sentido o albur de índole sexual. Esta incipiente clasificación temática corresponde a mi propia vivencia empírica en diversos FFJJ, así como a la investigación realizada para

El hecho de que cada son este acompañado de una historia oral viva reafirma el sentido de pertenencia y de valor. Como menciona Mariezhurrena: “[el testimonio oral] logra así una mayor identificación con el pasado, haciéndolo propio [...] [Se] siente que lo que [se] aprende [...] es algo real, [y] por lo que aumenta la valoración de su propia historia” (2008:232).

De esta manera, la oralidad que acompaña al FJ remite al amor por un terruño o por la “patria chica”. Esta afectividad puede provenir de una experiencia vivida de primera mano o recreada en la transmisión del conocimiento del FJ. Este proceso de construir afectos territoriales por medio del habla es enunciado por la autora Montserrat Roig:

La pàtria no és només la infantesa, però tampoc és la llengua. La pàtria és totes dues coses alhora. Si no podem recordar una i usar l'altra, ens falta l'alè. Una antropòloga nord-americana cita la frase d'una dona apatxe dels nostres dies: “Si perdem la nostra llengua, perdrem el nostre alè; i aleshores morirem i serem arrossegats com les fulles pel vent.”¹⁹⁴ (Roig en Francés Díez 2011:56)

En este testimonio se observa la vinculación que existe entre la oralidad y la capacidad de construir paisajes mentales de nostalgia y desterritorialización. Cabe mencionar que cuando nos referimos a nostalgia, retomamos el sentido geográfico de la palabra (νόστος - retorno o viaje y αλγία - dolor). Así pues, el viaje de retorno al lugar de origen siempre implica desplazamiento y extrañeza heraclitiana¹⁹⁵.

¿Dónde está el hogar? Por un lado, el «hogar» es un lugar mítico de deseo en la imaginación diaspórica. En este sentido, es un lugar de no retorno, incluso si es posible visitar el territorio geográfico que se considera el lugar de origen. Por otro

este texto. En el apartado 3.2.6 Versada se expondrán algunos de los elementos taxonómicos formales que acompañan cada son para facilitar la participación en su ejecución.

¹⁹⁴ Trad. La patria no es solamente la infancia, pero tampoco es la lengua. La patria es ambas cosas al mismo tiempo. Si no podemos recordar una ni usar la otra, nos hace falta el aliento. Una antropóloga norteamericana cita la frase de una mujer apache de nuestros días: “Si perdemos nuestra lengua, perderemos nuestro aliento y entonces moriremos y seremos arrastrados como las hojas por el viento”

¹⁹⁵ Con esta referencia retomamos la popular aseveración “Nunca te podrás bañar dos veces en el mismo río”, atribuida a Heráclito de Éfeso. En este sentido, todo viaje al “origen” puede ser entendido como un viaje a lo desconocido pues el territorio, lenguaje y temporalidad de la infancia ha desaparecido del todo.

lado, el hogar es también la experiencia vivida de una localidad. Sus sonidos y olores, su calor y su polvo, sus templadas noches de verano o la excitación de la primera nevada, las estremecedoras noches de invierno, los sombríos cielos grises al mediodía ... todo esto, mediado por la cotidianeidad históricamente específica de las relaciones sociales (Brah 2011: 223)

En este sentido “la patria” o “la nación” existen como constructos fenomenológicamente relacionados con las historias de vida personales. De este modo, los viajes de historia oral que se emprenden mediante la transmisión de conocimiento aportan una visión específica de un macro conjunto que se puede denominar realidad (es).

Sin embargo, la variación de cada una de estas experiencias comporta en sí misma un reto significativo para la traducción (Rivera, 1987: 56). Frente al desafío de la traducción de saberes se abren diversas estrategias. En este estudio distinguimos por lo menos tres, las cuales pueden ser abordadas individualmente o de manera acumulativa. La primera parte del proceso de transmisión y traducción parte del silencio y del olvido:

Imagine that you are in a foreign country. Since you are going to be in this place for some time, you are trying to learn the language. At the point of commencing to learn the new language, just before having started to understand anything, you begin forgetting your own. Within strangeness, you find yourself without a language. It is here, in this geography of no language, this negative space, that I can start to describe bodybuilding [or any other body practice]. For I am describing that which rejects language.¹⁹⁶ (Acker, 1993:21)

Como se menciona en la cita de la poeta Kathy Acker, el proceso de asimilación de una nueva lengua comienza generando un espacio vacío de significado. De hecho, se puede trascender esta afirmación y declarar que aquello que es intraducible de una lengua o de una práctica corporal es lo que permite generar

¹⁹⁶ Trad. Imagina que estás en un país extranjero. Ya que estarás en este lugar por algún tiempo, estás tratando de aprender el idioma. En el punto en que comienzas a aprender la nueva lengua y justo antes de que puedas entender cualquier cosa, comienzas a olvidar la tuya propia. Dentro de esta extrañeza, te encuentras a ti misma sin lenguaje. Es ahí, en esta geografía del no-lenguaje, en este espacio negativo, que puedo comenzar a describir el fisicoculturismo [o cualquier práctica corporal]. Ya que lo que estoy describiendo rechaza el lenguaje. Nota: el texto fue rescatado de la referencia de Silvia Zayas en el artículo “Médium: una intención de cartografía sonora (2020).

nuevos conceptos y valores. Un ejemplo de este proceso en el FJ es que existen sonos y prácticas que pueden existir fuera de las experiencias o vivencias personales. Si nosotros jamás hemos pisado Veracruz, pero queremos aprender sobre sonos como *La guanábana*, *Los juiles* o *El camotal* (los cuales hablan de la flora y fauna local) será necesario vaciar de significado estas palabras y comenzar a crear el sentido a partir de testimonios compartidos y/o de la propia imaginación¹⁹⁷.

La segunda estrategia para afrontar los procesos de traducción en la oralidad se retoma de las afirmaciones de Gilles Deleuze y Felix Guattari sobre una manera específica de habitar las lenguas y las literaturas. En su ensayo *Franz Kafka. Por una literatura menor* los autores lanzan una serie de interrogantes que rescatamos para este estudio:

¿Cuántos viven hoy en una lengua que no es la suya? ¿Cuánta gente ya no sabe ni siquiera su lengua o todavía no la conoce y conoce mal la lengua mayor que está obligada a usar? [...] ¿Cómo arrancar de nuestra propia lengua una literatura menor, capaz de minar el lenguaje y hacer lo huir por una línea revolucionara sobria? ¿Cómo volvernos el nómada y el inmigrante y el gitano de nuestra propia lengua? (1978:33)

Deleuze y Guattari ubican la producción literaria de Kafka en el ámbito de la desterritorialización, pues existe una tensión profunda entre los orígenes del autor y la lengua vehicular que primaba en el Imperio austrohúngaro. Por ello en el ensayo crítico sobre Kafka se promueve una praxis que consiste en despojar a la literatura de artilugios e hipérboles para permitir una comunicación expresiva, austera y directa. Este proceder surge de una urgencia de instalarse funcionalmente, como lo hacen las personas migrantes o descastadas. Un ejemplo

¹⁹⁷ La guanábana (*annona muricata*) es un fruto parecido a una pera muy grande con una piel rugosa y mucho más dulce. Los juiles (*ciprinus americanus*) son unos peces pequeños comestibles del tamaño de los arenques o sardinas con largas espinas en el dorso y otra línea espinal en cada costado. El camotal se refiere al campo donde se cultivan los camotes o boniatos (*ipomoea batatas*). Todos estos sonos retratan parte de la rica biodiversidad de Veracruz.

de desterritorialización de la literatura en el seno de una lengua materna se puede observar en los textos teatrales de Rodrigo García¹⁹⁸:

No conozco a mis abuelos, no he heredado ninguna tradición, no sé encender el fuego, no conozco ni dos palabras de un dialecto a punto de extinguirse y que no puedo perpetuar. Solo puedo elegir entre agitarme y detenerme y coger de la mano a Mickey Mouse en Disney World y contar mis problemas y mis alegrías a un desconocido todo sudado bajo el traje de muñeco. Solo al perro Pluto le puedo contar mi vida. (2009:433)

La tercera estrategia para abordar la traducción y el aprendizaje en las prácticas orales se desprende de las reflexiones de Gayatri Chakravorty Spivak sobre el nacionalismo, la identidad y la lengua. En el ensayo *Nationalism and the Imagination* (2012), la autora menciona las fórmulas de equivalencia en las prácticas orales como estrategias para romper con las estructuras privatizantes de la lengua que sostienen los pilares de los estados-nación.

Spivak narra su experiencia con un grupo de aprendices de profesoras de la comunidad Sabar en la región de Bengala Occidental, para explicar su encuentro con las formulaciones orales (*oral-formulaic*). Cabe destacar que los Sabar son una etnia pequeña y minoritaria de entre 82 millones de personas aborígenes en la India (Spivak 2012: 282). La autora menciona en su ensayo que acompañó a este grupo de mujeres en una excursión para participar en una feria cultural realizada en Calcuta. Durante esta travesía escuchó un verso que hablaba sobre un rey y que incluía el apelativo precolonial de esta región: (*Mānbhum*) *Mānbhuñār Mān rājā* (el rey Man de Mānbhum). Posteriormente las mujeres improvisaron otro verso: *Kolkatar rajar pathorer dalan be* (el rey de Calcuta tiene una mansión de piedra). Al llegar al lugar de presentación, hicieron un verso más: *Tathhokendrer rajar patharer dalan bé* (el rey del centro de información tiene una mansión de piedra). Spivak destaca que ella hubiese preferido mantener el verso del rey de Calcuta en lugar del rey del “Centro de información” (*Tathhokendra*), a pesar de que el primer verso referido no era históricamente preciso, pues Calcuta al ser una ciudad colonial,

¹⁹⁸ Rodrigo García (1964) es un autor y director de teatro contemporáneo de origen argentino-español. Su práctica artística se ha efectuado principalmente con la compañía La Carnicería Teatro y sus piezas se ha producido en colaboración con el Teatre Lliure, el Mercat de les Flors, el Teatro Pradillo de Madrid, La Casa Encendida, el Festival de Aviñón, la Bienal de Venecia, entre otros.

nunca tuvo gobernante (*Nobab*) o rey (*Raja*) (Spivak, 2012:283). Sin embargo, la autora aplaude la capacidad de las mujeres Sabar para establecer equivalencias aposicionales en sus versos:

The oral formulaic can appropriate material of all sorts into its machine, robbing the content of its epistemic charge if it does not fit the inventiveness of the occasion [...] I am not asking us to imitate the oral-formulaic. I am suggesting that the principle of inventive equivalence should be at the core of the comparativist impulse.¹⁹⁹ (2012: 284)

La autora destaca que, a diferencia de los mecanismos narrativos los cuales dependen de la secuencia, la oralidad funciona cuando se comprende el valor de la equivalencia (2012:282). De igual manera aclara que el término “valor” no busca remitir a un sentido económico sino a un sentido mucho más coloquial. En concreto la equivalencia se puede interpretar como la habilidad de intercambiar y apropiarse de conceptos que provienen de diversos ámbitos culturales, para generar nuevos sentidos adecuados a la situación presente.

Spivak también apunta que existe una relación entre el aprendizaje oral de la primera lengua (materna) y la reproducción heteronormativa del nacionalismo. Para la autora el lenguaje aprendido en la primaria infancia genera mecanismos de cognición específicos:

Language has a history. It is public before our births and will continue so after our deaths. Yet every infant invents it and makes it the most private thing, touching the very interiority of the heart. On a more superficial level it is this underived private that nationalism appropriates²⁰⁰. (285)

La relación entre el nacionalismo y la privatización de la lengua pasa una vez más por el cuerpo de las mujeres, debido a que es mediante el alumbramiento que los

¹⁹⁹ Trad. Las formulaciones orales tiene la capacidad de apropiarse de todo tipo de material dentro de su maquinaria, despojando a los contenidos de sus cargas epistémicas si estas no encajan con la inventiva de la ocasión. [...] No estoy pidiendo imitar las formulaciones orales. Sugiero que el principio de la equivalencia inventiva debería estar en el núcleo de todo impulso comparativista.

²⁰⁰ Trad. El lenguaje tiene su propia historia. Es un bien público antes de nuestro nacimiento y lo seguirá siendo después de nuestra muerte. No obstante, cada criatura lo inventa y lo convierte en un algo privado que toca lo más profundo de su corazón. En un nivel más superficial es este bien privado no derivado el que es apropiado por el nacionalismo.

sujetos pasan a formar parte de la temporalidad humana (288). El hecho de “ser arrojados al presente” establece una correlación con el acto de nacer dentro de una lengua. El matiz a cuestionar parte de la codificación de las narrativas nacionalistas las cuales manipulan los ámbitos femeninos: “El futuro de la nación se encuentra en los vientres de sus mujeres” (2012:288-289).

La autora aboga firmemente por una destrascendentalización de todos los mecanismos lingüísticos nacionalistas, incluidos aquellos que determinan la potestad de la “patria” hacia sus “hijas”. En el caso de las mujeres Sabar, la operación de intercambio de nombres dentro de una geografía mítica tiene que ver mayormente con una relación de afectividad entre la maestra y sus alumnas, y no con una acceso o asimilación del nacionalismo hindú. Spivak advierte que es responsabilidad de los profesionales de las humanidades favorecer diversos mecanismos de imaginación y juegos del lenguaje para disociar la carga simbólica de algunos conceptos apropiados por los nacionalismos:

One of the many tasks of the teacher of the humanities is to keep the abstract and reasonable civic structures of the state free of the burden of cultural nationalism. To repeat: an imagination trained in the **play of language(s)** may undo the truth-claims of national identity, thus unmooring the cultural nationalism that disguises the workings of the state²⁰¹. (Spivak 2012: 290-291) (las palabras en negritas han sido resaltadas para esta investigación)

En el FJ encontramos estos juegos de equivalencia dentro de los dispositivos colectivos de enunciación. Así pues, es factible encontrar mecanismos de sustitución como en el caso de las formulaciones orales de las mujeres Sabar. Un ejemplo se observa en el verso tradicional del son del *Colás*:

Bonita plaza de armas
que en Veracruz está
rodeada de muchachas
y en medio Nicolás

²⁰¹ Trad. Una de las múltiples tareas de los docentes de humanidades es mantener las abstractas y razonables estructuras cívicas del Estado libres de la carga del nacionalismo cultural. Reitero: una imaginación entrenada en el **juego de la(s) lengua(s)** puede deshacer las pretensiones de verdad de la identidad nacional, deshaciendo así el nacionalismo cultural que disfraza el funcionamiento del Estado. Nota: el resaltado no está presente en el texto original.

En este verso el topónimo *Veracruz* puede ser sustituido por *Barcelona* sin afectar gravemente la métrica ni el ritmo, e inclusive se puede cambiar el concepto de plaza de armas por el de rotonda, más afín al contexto local:

Bonita la rotonda
que en Barcelona está
rodeada de muchachas
y en medio Nicolás

También podemos encontrar versos lúdicos que aluden a aspectos culturales locales. Un ejemplo está en el siguiente verso de *La bamba*, que incorpora un juego idiomático entre el español y el catalán:

Yo soy vegetariana
y no como vaca
porque yo desayuno
<i>Mi pa amb tomàquet</i>
*Verso de Guadalupe Cano

Por otro lado, también se han generado versos específicos que responden a las circunstancias político y sociales locales. Ejemplo de ello se observan en estos otros versos improvisados para el mismo son:

Si cruzas el estrecho
de Gibraltar
mira de ir con cuidado
Te van a ahogar
*Verso de Francesc Tomàs

Ya no llores llorona
tu gente lucha
contra leyes racistas
en Barcelona
*Verso de Itán Valencia

Como se puede observar el FJ activa una serie de estrategias en el ámbito oral que permiten desterritorializarlo y convertirlo en una herramienta de comunicación y expresión afectiva, social y política que rebasa los límites geográficos de su origen. El proceso de asimilación de la cultura oral del FJ es producto de su experiencia fenomenológica, frecuentemente personal y privada. Lo que resulta notable es que el cumulo de experiencias de los individuos participantes de un FJ tiene la capacidad de ensamblar dispositivos colectivos de participación y enunciación.

3.2.5 Instrumentación

Antes de mencionar los principales instrumentos que intervienen en un FJ, me interesa abordar una conceptualización que los entiende como extensiones o prótesis que incrementan las capacidades expresivas de las personas. Como menciona Edward Hall:

“These [...] instruments are [...] *extensions* – physical objects and practices developed to extend people’s innate capabilities. Musical instruments are an extension of people’s capabilities to produce melody and harmony with the voice.
[Hall en Turino 2008:96]²⁰²

Se puede afirmar, entonces, que tanto instrumentos como la práctica ayudan a expandir el alcance de las presencias en el fandango. Dado que el acontecimiento puede ser de magnitud variable, un aspecto primordial es entrenar el oído para distinguir diferentes ritmos y melodías que suceden simultáneamente. Un aspecto particular de la instrumentación específica del FJ en Barcelona, es que se adapta a lo que cada persona aporta. En este sentido evidentemente abundan las jaranas, pues es un instrumento que es relativamente fácil de transportar y casi siempre acompaña a todas las personas entusiastas de esta cultura musical.

Por otro lado, también existen entrecruzamientos pues como se ha podido observar esta práctica genera dinámicas de diálogo intra e intercomunitario. Por ello también es común encontrar en los fandangos de aquí la incursión de alguna viola, violín,

²⁰² Trad. Estos [...] instrumentos son [...] extensiones: objetos físicos y prácticas desarrollados para amplificar las capacidades innatas de las personas. Los instrumentos musicales son una extensión de las capacidades de las personas para producir melodía y armonía con la voz.

saxofón e inclusive a veces intervienen concertina, flabiol o tamborí. Estos tres últimos instrumentos forman parte de la tradición musical catalana y se adaptan con gran facilidad a las dinámicas de improvisación. Con todo ello, este apartado se enfoca en los instrumentos típicos que forman parte indispensable de la ejecución del FJ.

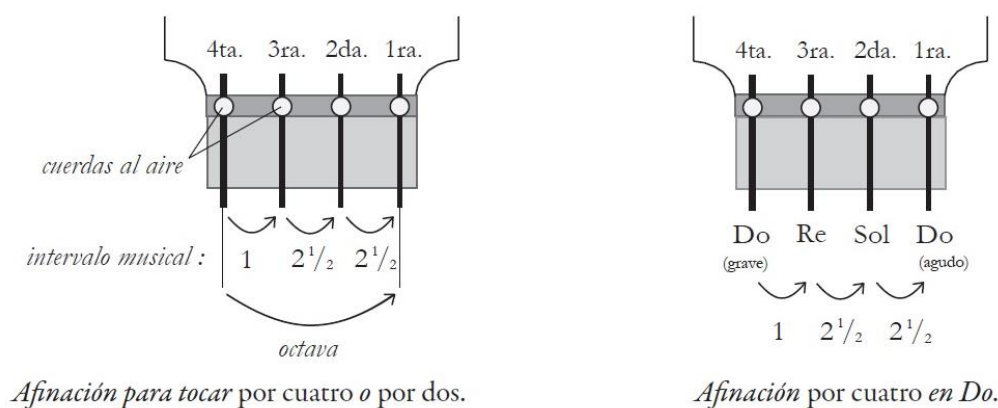
De esta manera, uno de los primeros instrumentos que se han de reconocer es el requinto, también conocido como guitarra de son, el cual es responsable de guiar y dirigir la ejecución instrumental del fandango. Este instrumento encuentra antecedentes en las guitarras renacentistas de cuatro órdenes, en las bandurrias (García Ranz y Gutiérrez 2010: 25) y en las bandolas del siglo XVI (García de León, 2016:171). Su forma de ejecución es punteada con plectro o espiga de arriba hacia abajo (Arboleyda 2004:10).



Fuente: <https://palapadeltiochon.wordpress.com/2011/09/27/los-instrumentos-musicales-del-son-jarocho/>

Una de sus funciones en el fandango es “declarar” el son, es decir, el requinto toca una determinada melodía introductoria que marca el tempo y la tonalidad (Figuroa 2007:30 y García Ranz y Gutiérrez 2010:23). Debido a que pueden coincidir más de un requinto, la convención general marca que se sigue preferentemente una sola ejecución y el resto de los instrumentos se acoplan. Mientras se toca el son, el requinto realiza diferentes patrones melódicos cíclicos que sirven para establecer relación de diálogo o “pedálogo” con la ejecución del zapateado en la tarima.

El requinto o guitarra de son presenta muchas variaciones en su tamaño y afinación²⁰³. La más común es la llamada por “cuatro” que se observa en los siguientes esquemas:



Fuente: García Ranz y Gutiérrez 2010:41

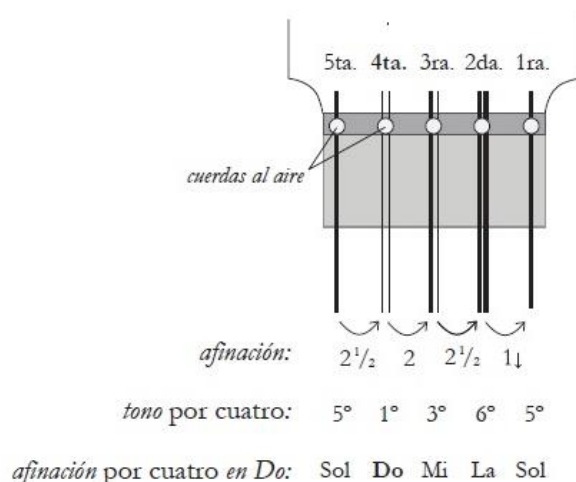
El esquema de la izquierda muestra la relación de los intervalos de las cuatro cuerdas sencillas del instrumento, atendiendo a la escala cromática. Entre la 4ª y 3ª cuerda existe un tono de diferencia, entre la 3ª y la 2ª existen dos tonos y un semitono, entre la 2ª y la 1ª cuerda también hay dos tonos y un semitono. Al final se muestra que entre la 4ª y la 1ª cuerda existe una octava de diferencia. En la imagen de la derecha se observa el ejemplo de afinación en Do²⁰⁴, respetando los mismos intervalos de izquierda a derecha, de grave a agudos en una relación de 1-2½-2½ tonos. También cabe mencionar que la 4ª cuerda, frecuentemente recibe el nombre de bordón y es la nota raíz, tónica o base de la escala del tono “por cuatro”. Cabe mencionar que la capacidad de afinar los instrumentos por medio del oído es una recomendación constantemente reiterada por parte de las personas más experimentadas en el mundo del son y del fandango jarocho. Si es el caso que aún se está proceso de entrenamiento, como es el mío, los afinadores digitales cromáticos constituyen un salvoconducto para salir del paso en bastantes situaciones.

²⁰³ Para más información sobre clasificaciones organológicas y afinaciones antiguas, ver García Ranz y Gutiérrez, 2010

²⁰⁴ Para este trabajo se utiliza, por convención cultural, la denominación silábica de las notas. En este ejemplo Do se refiere a C en el sistema alfabético.

Retomando lo planteado en apartados anteriores, esta música comparte el marco común referencial de la cultura musical de Europa occidental, que se difundió durante los siglos XVI, XVII y XVIII, mediante los trayectos marítimos entre la península ibérica y las regiones colonizadas (García de León 2016:88-89). En el ámbito geográfico y cultural de la actual Latinoamérica se pueden encontrar instrumentos pertenecientes a la misma familia organológica de instrumentos de cuerda punteada, como son: el *cuatro* puertorriqueño; el *tres*, el *cuatro* y la antigua *bandurria* de Cuba; la *mejorana* o *mejoranera* y el *socavón* o *bocona* de Panamá; la *bandola* o *bandola llanera* de Venezuela y Colombia y el *bajo de cocho* de Brasil y Perú (García Ranz y Gutiérrez 2010:26).

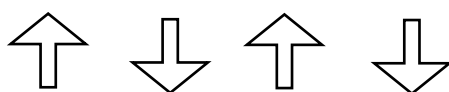
Otro instrumento fundamental en el fandango es la jarana, la cual es responsable de proporcionar el soporte armónico y rítmico del cuerpo musical. Al igual que el requinto, es un cordófono aunque la diferencia estriba en que su ejecución usualmente es mediante el rasgado. La construcción de ambos instrumentos es de carácter artesanal, realizada por luthiers especializados (lauderos), en la cual la caja y el brazo del instrumento se escarba de una sola pieza de madera. El material más popular es el cedro, aunque también se puede utilizar la caoba, el súchil, la primavera, el laurel y el nacaste (Arboleyda 2004:14). Al igual que el requinto, la jarana también presenta diferentes tamaños y afinaciones. La más extendida actualmente es la llamada por “cuatro”, que se observa en el siguiente esquema:



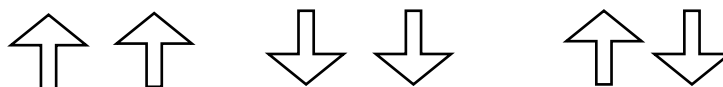
Fuente: García Ranz y Gutiérrez 2010b:95

Como se puede observar la jarana difiere de la guitarra de son, en tanto que tiene órdenes dobles en la 2ª, 3ª y 4ª cuerdas. La relación entre la 5ª y la 1ª cuerda puede

ser de una octava o pueden estar afinadas en unísono. También se pueden llegar a encontrar jaranas de 10 cuerdas que tienen todos los órdenes con cuerdas dobles (García de León: 2016:172). Esta particularidad de encordadura doble es una característica que comparte con otros instrumentos como el laúd o la vihuela y es primordial que, para la ejecución de los acordes, se pisen correctamente ambas cuerdas para que el sonido sea nítido. Usualmente se tocan los acordes con la mano contraria con la que se escribe. El rasgueo se ejecuta con la mano derecha si se es diestro o izquierda si se es zurdo. Una representación gráfica de un rasgueo básico sería:



en la cual la flecha hacia abajo indica que los dedos índice, medio, anular y meñique rasguean las cuerdas hacia abajo y la flecha hacia arriba indica que únicamente el pulgar rasguea. Otro rasgueo básico respetando la misma convención podría ser:



En lo que respecta a los acordes, los sones jarochos usualmente se componen de tres, popularmente conocidos como *primera*, *segunda* y *tercera*. Estos acordes o pisadas indican la posición de los dedos sobre las cuerdas y corresponden con los acordes de tónica (1^{er} grado en una escala diatónica), dominante (5^o grado) y subdominante (4^o grado) respectivamente. García Ranz y Gutiérrez apuntan que en la práctica del son jarocho, el acorde de segunda frecuentemente coincide con el acorde de 5^o grado o dominante con séptima (menor) aumentada (2010b:69). Todos estos términos provienen del ámbito de la teoría musical y, como participantes motivados, es recomendable entrenar el oído para reconocerlos en la estructura del son durante el fandango; a pesar de que no se tenga instrucción formal en música.

De esta manera, al llegar al fandango con la intención de tocar un instrumento de cuerdas, ya sea guitarra de son o jarana, lo primero en lo que hay que fijarse es el tono en el que las personas afinan sus instrumentos. Si la habilidad para distinguirlo

de oído no está suficientemente desarrollada, es perfectamente lícito preguntar de manera verbal en qué tono afinar el instrumento. El tono por “cuatro” también es conocido como tono por “mayor” o por “segunda” (2010:63). También cabe preguntar por el son que se tocará y por el tono, previo a la “declaración” del requinto. Esto es pertinente ya que los acordes se pueden construir tomando como base cualquier nota de la escala diatónica. En otras palabras, una persona que tenga el impulso de participar tocando música, puede comenzar volcando su atención en reconocer los acordes de primera, segunda y el ritmo, mediante un mecanismo de observación y repetición. Una vez que se tenga asimilado este conocimiento de manera corporal, se podrá afinar la ejecución para distinguir la tercera y otros acordes auxiliares o de transición, así como sutilezas de contratiempos y florituras en los golpes o rasgueos.

Si no se tiene claridad en cuanto a la consecución de acordes o en el ritmo, también es perfectamente válido acompañar desde el silencio, interviniendo puntualmente. Como testimonio personal de mi práctica fandanguera, una periferia relativa es un buen posicionamiento para comenzar a sentirse partícipe del acontecimiento, pues la música se aprecia con más nitidez y el entrenamiento en la escucha se beneficia de esta distancia.

Algunos investigadores afirman que la popularidad y difusión del fandango jarocho ha mermado la diversidad de los estilos locales tradicionales, olvidando afinaciones antiguas y contribuyendo a su estandarización (Delgado 2004:58). Esto, sin duda puede ser relativamente cierto; sin embargo, considero que se debe valorar el esfuerzo de sistematización del conocimiento tradicional, lo cual ha permitido abrir canales de participación para las personas que no pertenecemos endémicamente a esta cultural musical.

En el ámbito barcelonés, la jarana es un instrumento frecuente en los fandangos, desde las más pequeñas denominadas chaquiste o chaquistle, pasando por los mosquitos, primeras, segundas y terceras. El requinto o guitarra de son es menos común y prácticamente no se encuentran *leonas* o guitarras grandes²⁰⁵. Sin embargo, las funciones melódicas son asumidas por otros instrumentos. De esta

²⁰⁵ La proporción de personas que tocan la jarana y las que tocan requinto se puede observar en el apartado de Anexos.

manera aquí se pueden observar fandangos con viola, violín, marimba, flauta traversa, saxofón y concertina. El arpa, un instrumento presente en algunas músicas folklóricas latinoamericanas y muy arraigado en los conjuntos musicales del son porteño de Veracruz, no es tan frecuente en los fandangos en Barcelona²⁰⁶. García de León menciona que este instrumento ha vivido un proceso de transición de instrumento culto en la época medieval a herramienta de evangelización durante la época colonial (2016:160).



Ricardo García (requinto) y a su lado Marc Riera (jarana), Fandango en les Planes, 2022. Foto de Ole Bunge

Resulta pertinente mencionar otros instrumentos que pertenecen el ámbito de la percusión, además de la tarima fandanguera. La instrumentación tradicional de fandango jarocho puede incluir pandero (hexagonal, octagonal o circular), marimbol y quijada de burro²⁰⁷. El pandero jarocho es un idiófono que, como su nombre lo indica, es un bastidor con seis u ocho lados. Tiene parche de piel únicamente en el lado en el que se percute y sonajas o platillos en los costados. Su región de popularidad es la zona de Tlacotalpan, Veracruz (García de León 2006:38 y Figueroa 2007:25). A pesar de que en la península ibérica existe una fuerte

²⁰⁶ Como texto orientativo sobre arpas jarocho, se recomienda consultar Arboleyda, 2016.

²⁰⁷ Como ejemplo excepcional se puede observar el testimonio grabado de las Festes de Gràcia de 2013, en el que se observa una pandereta e inclusive una persona llevando el ritmo con conchas de mar. URL <https://www.youtube.com/watch?v=niBGjr-wVQA>

tradición de panderos y panderetas, en Cataluña específicamente de panderos cuadrados, es poco frecuente su participación en los fandangos de aquí.

En contraposición, el marimbol o marímbula, sí que tiene una fuerte presencia en Barcelona²⁰⁸. El marimbol es un idiófono, de la familia de las *sanzas*, *mbiras*, *likembes* y *kalimbas*, originalmente proveniente de los pueblos de África meridional. Se compone de una caja de resonancia de madera con lengüetas metálicas, las cuales están detenidas a presión por una barra de manera perpendicular, característica que facilita su afinación (García Ranz 2010b:48-49).



Dickens tocando el marimbol. Fandango en el Jardín del Silencio, 2023. Fotografía de Abril Deirdre

El intérprete se sienta sobre el instrumento, con las piernas abiertas al estilo del cajón peruano, y pulsa las lengüetas con los dedos. Cabe mencionar que las y los ejecutantes de este instrumento llevan frecuentemente protecciones de

²⁰⁸ Como se mencionó anteriormente, en *Ollin Kaos* existe un taller de ebanistería, encabezado por Dickinson Balmore, en el cual se elaboran marimboles y otros instrumentos de cuerda jarochos, como jaranas y guitarras de son.

esparadrapo, ya que la ejecución continuada de este instrumento durante una noche de fandango puede conllevar lesiones.²⁰⁹

Finalmente, un instrumento que participa de manera intermitente en los fandangos en Barcelona es la quijada de burro; también llamada charrasca, carraca y mandíbula. Este instrumento tiene una preeminencia en varias regiones de Latinoamérica en inclusive existen documentos que constatan su presencia en los *minstrel shows* en Estados Unidos (Vargas 2016:30).



Recibimiento del Escuadrón Zapatista 421 en 2021. En la imagen se aprecia a Raxá de Castilla con una quijada equina.
Fotografía de Gretel Rafuls Trujillo

La quijada es un idiófono que se ejecuta alternando golpes secos en la parte plana del hueso de la mandíbula inferior de un equino y pasando un palo sobre las muelas, a modo de güiro. El resultado es un sonido vibrante, que suena como la onomatopeya del nombre: charrasca. Cabe destacar que, la transformación de la mandíbula en un instrumento requiere una cierta preparación o “curación” y el resultado dista mucho de ser perenne. Como testimonio personal puedo compartir que a las quijadas les gusta romperse, particularmente cuando son prestadas. Por

²⁰⁹ Para más información sobre este instrumento ver Rebolledo Kloques, Octavio (2005) *EL marimbol, orígenes y presencia en México y en el mundo*. Universidad Veracruzana: México

esta razón, algunos lauderos han experimentado en la construcción de quijadas de madera, las cuales gozan de una vida útil mayor. El propio Dickens, uno de los lauderos en Barcelona tiene un prototipo de quijada en madera.

A modo de síntesis, me remito el testimonio de Jesús Camerino Utrera, quien afirma que “la quijada no se enseña, se toca” (Utrera en Vargas:2016:45). Algo de este consejo puede ser extensivo a la experiencia del fandango la cual, si bien es cierto, se compone de abundantes códigos, también es cierto que estos últimos fundamentalmente se aprenden en la práctica, escuchando y participando.

3.2.6 Versada

Existe una vinculación ancestral entre música y poesía; Octavio Paz la evoca frecuentemente en su ensayo *El arco y la lira* (1972). De esta obra se extrae una imagen que ayuda a dimensionar el alcance de conmoción de la poesía en el fandango:

Juego, recitación, pasión (nunca espectáculo). El poema será recreado colectivamente. En ciertos momentos y sitios, la poesía puede ser vivida por todos: el arte de la fiesta aguarda su resurrección [...] La dispersión de la palabra en distintos espacios, y su ir y venir de uno a otro, su perpetua metamorfosis, sus bifurcaciones y multiplicaciones, su reunión final en un solo espacio y una sola frase. Ritmo hecho de un doble movimiento de separación y reunión. Pluralidad y simultaneidad; convocación y gravitación de la palabra en un aquí magnético (281).

Sin eludir su perpetuo anclaje a la narrativa, Paz dibuja una cualidad convivial en la experiencia poética. Acaso es posible acotar más esta imagen, reconociendo su expresión colectiva pues la versificación en el FJ rinde tributo a las tradiciones orales de romances medievales y otras plantillas poéticas y teatrales del Renacimiento y del Barroco (García de León 2016:123).

Actualmente cuando se habla de versada en el contexto de un FJ, se hace alusión al cúmulo de versos y coplas que constituyen al acervo poético colectivo que entra en juego cuando se canta un son (Delgado 2004:56 y García de León, 2006: 47). En el contexto jarocho existen algunas estructuras métricas que predominan: la copla octosilábica, la décima y la seguidilla. Todas ellas reflejan mareas dinámicas que navegan entre las categorías de lo “culto” y lo “popular” y que revelan la porosidad de los distintos estratos sociales que las han habitado a través de los

siglos (García de León 2016:125). Es pertinente recordar que la métrica refiere necesariamente a un ritmo específico; de esta manera la forma y el fondo se funden en una intención: “Todo ritmo verbal contiene ya en sí la imagen y constituye, real o potencialmente, una frase poética completa. El metro nace del ritmo y vuelve a él.” (Paz 1972:70). Esta cualidad también la reconoce Jorge Luis Borges: “el verso exige la pronunciación [...pues] siempre recuerda que fue un arte oral antes de ser un arte escrito, recuerda que fue un canto. (Borges en García de León, 2016:192). Por su parte García de León también nos recuerda que parte de la estructura formal se desprende de sus formas orales:

La preferencia poética por el verso octosílabo, tan común en el español tendría que ver también con esta cristalización de la oralidad, con el hecho de que muchas cláusulas y frases del habla común (sobre todo en español, portugués y gallego) se expresan en octosílabos, lo cual permite la improvisación a partir de “frases hechas”, y aun de refranes y adagios octosílabos, que en otras lenguas serían mucho más difíciles o distintas. (2016:219)

Existen algunas peculiaridades estructurales que comparten gran parte de los sones de fandango jarocho. La mayor parte de ellos se dividen en estrofas y estribillos, los cuales suelen cantarse en una dinámica dialógica de pregón-respuesta o pregón-coro. Generalmente los primeros dos versos de la estrofa son cantados por el pregonero en forma de espejo (1-2-2-1) y son coreados, de esta misma manera por la segunda voz. Posteriormente se cantan los siguientes versos de la estrofa en forma de espejo otra vez (3-4-4-3) y son respondidos de igual manera. Finalmente, el pregonero canta el estribillo, a lo que la segunda voz responde repitiendo el mismo o variándolo. Algunos de los sones que carecen de estribillos y no tienen estructura responsorial son: *El aguanieve*, *El buscapiés*, *El pájaro carpintero* y *El zapateado* (Oseguera y García Ranz 2011:127).

La versificación octosilábica es una forma que sedimenta estructuras de las tradiciones orales hispanohablantes; las cuales, a su vez, conectan transversalmente con una lírica popular latinoamericana. El octosílabo subyace en muchos de los refranes, “frases hechas” e inclusive en diferentes construcciones gramaticales del habla cotidiana (García de León 2016:219).

Así pues, en el fandango jarocho la estrofa más recurrida es la cuarteta octosilábica, la cual puede tener rima consonante únicamente en el segundo y cuarto verso, en

este caso recibe el nombre cuarteta imperfecta, o con rima consonante también en el primer y tercer verso, en cuyo caso recibe el nombre de cuarteta perfecta. También se pueden encontrar la estructura de redondilla, con rima consonante en entre el primer y cuarto verso y entre el segundo y tercero (Figuroa 2007: 34). A continuación, se muestran ejemplos de cuartetos con un breve análisis de la métrica:

	Cuarteta imperfecta	Métrica
1	Los barcos están varados	octosílabo (a)
2	muy lejos de la ciudad	heptasílabo con aguda final +1 sílaba= octosílabo de rima consonante (b)
3	no vienen a Veracruz	heptasílabo con palabra aguda final +1 sílaba= octosílabo (c)
4	por tanta inseguridad	heptasílabo con sinalefa y palabra aguda final +1 sílaba= octosílabo de rima consonante (b)
Versos del son de <i>El coco</i> , autoría colectiva en <i>Paisajes Sonoros</i> , 2016 ²¹⁰		

	Cuarteta perfecta	Métrica
1	Ahora sí ya están unidos	octosílabo de rima consonante (a)
2	el nuevo y el viejo mundo	octosílabo con hiato y rima consonante(b)
3	y solo están divididos	octosílabo con sinalefa y rima consonante (a)
4	por un viejo mar profundo	octosílabo con rima consonante (b)
Versos del son de <i>El jarabe loco</i> , autoría de Enrique Barona ²¹¹		

	Redondilla	Métrica
1	Morena de labios rojos	octosílabo con rima consonante (a)
2	y cabello ensortijado.	octosílabo con sinalefa y rima consonante(b)

²¹⁰ Documento sonoro facilitado por Rafael de Jesús Vázquez Marcelo, a quien se agradece su aportación y su tiempo para la realización de entrevistas.

²¹¹ En *El Nuevo Mundo. Folías Criollas*, Jordi Savall-Hespèrion XXI et Al., Alia Vox 2010
URL <https://www.youtube.com/watch?v=bIDN9nWLKbo>

3	¿A cuántos habrás dejado	octosílabo con rima consonante (b)
4	con el pecado en los ojos?	octosílabo con sinalefa y rima consonante (a)
Versos de dominio popular que caben en el son de <i>La morena</i> ²¹²		

Además de las cuartetos, también es común encontrar quintillas y sextillas en los sones de fandango. En la ejecución del canto de las quintillas, los primeros dos versos se repiten en espejo (1-2-2-1) y posteriormente se canta los siguientes, repitiendo el tercer, cuarto o quinto verso dos veces para completar la cuarteta (3-3-4-5 o 3-4-4-5 o 3-4-5-5). En el caso de la sextilla, la interpretación del primer par de versos se hace en espejo igual que la quintilla (1-2-2-1) y en la segunda parte se cantan los cuatro versos de corrido (3-4-5-6). A continuación, se exponen algunos ejemplos de estrofas populares:

	Quintilla	Métrica
1	Si nos arrancan las rosas	octosílabo de rima consonante (a)
2	queda muy triste el jardín.	heptasílabo con sinalefa y aguda final +1 sílabo=octosílabo de rima consonante (b)
3	Mueren las horas preciosas	octosílabo de rima consonante (a)
4	y ya no huele a jazmín,	heptasílabo con sinalefa y aguda final +1 sílabo= octosílabo con rima consonante (b)
5	ni vuelan las mariposas.	octosílabo con rima consonante (a)
Versos de dominio popular citados en Sánchez García 2010b:43 ²¹³		

	Sextilla	Métrica
1	Cuando en tu alma se despierte	octosílabo con sinalefa y rima consonante (a)
2	el deseo de navegar,	heptasílabo con aguda final +1 sílabo= octosílabo y rima consonante (b)

²¹² Escuchados durante una presentación de *Décimas Irreverentes* por Rafael Figueroa en Xalapa, 2018. Autoría de la décima atribuida a Constantino Blanco Ruiz "Tío Costilla".

²¹³ Estos versos se corresponden con un gran acervo de coplas compartido con otros géneros como es el son huasteco. Es destacable la propuesta que se ha realizado incorporando estos versos en una versión feminista de *El aguanieve*. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=mKhwnEHbM-g>

3	mira firme, rema fuerte	octosílabo con rima consonante (a)
4	y decidida a pescar	heptasílabo con sinalefa y aguda final +1 sílaba= octosílabo con rima consonante (b)
5	confiada en tu buena suerte	octosílabo con sinalefa y rima consonante (a)
6	lanza tus redes al mar	heptasílabo con aguda final +1 sílaba= octosílabo y rima consonante (b)
Versos de dominio popular, que caben en el son de <i>El balajú</i> ²¹⁴		

Otra de las estructuras frecuentes en los sones de fandango es la décima. Esta composición se caracteriza por tener diez versos octosilábicos con rima consonante distribuida de la siguiente manera: a-b-b-a-a-c-c-d-d-c. Esta estructura también lleva el nombre de espinela, en honor al autor Vicente Espinel quien regularizó la rima y a quien se le atribuye haber añadido un quinto orden a la guitarra. Este poeta también es celebre por ser el instructor de Lope de Vega, uno de los más famosos poetas y dramaturgos del Siglo de Oro español (García de León 2016:212-213).

La décima ocupa un lugar preponderante en la lírica hispanoamericana y, en el caso específico del fandango jarocho, se incluye en los sones de *El fandanguito*, *El buscaplés*, *El zapateado* y en el son de *El copia'ó*, bajo la estructura de “décima a lo divino” (García de León 2006:45). Las formas de enunciación de la versada de algunos de estos sones remiten a las estructuras poéticas autorreferenciales (Fischer-Lichte, 2004), tema que se desarrollará ampliamente en el apartado dedicado a la improvisación. Cabe destacar que en la décima existe la categoría de “comprometida”, la cual se diferencia por tener una temática reivindicativa y/o de crítica política (Pérez Montfort 2010b: 21). Algunos ejemplos de décimas se analizan a continuación:

	Décima	Métrica
1	Si mi memoria se inspira,	octosílabo de rima consonante (a)
2	al mundo trato entender	heptasílabo con sinalefa y aguda final +1 sílaba=octosílabo con rima consonante(b)

²¹⁴ Se agradece a Cecilia Domínguez Magaña por haber referido estos versos.

3	y no puedo comprender	heptasílabo con aguda final +1 sílabo=octosílabo con rima consonante (b)
4	lo que es verdad o mentira;	octosílabo de rima consonante (a)
5	si cuando un alma suspira	octosílabo con sinalefa y rima consonante (a)
6	es porque siente dolor,	heptasílabo con aguda final +1 sílabo=octosílabo con rima consonante (c)
7	o si algo pierde el color	heptasílabo con sinalefa y aguda final +1 sílabo=octosílabo de rima consonante (c)
8	es porque la vida expira,	octosílabo con sinalefa y rima consonante (a)
9	o si es mirado el que mira	octosílabo con sinalefa y rima consonante (a)
10	quién a quién le tiene amor.	heptasílabo con sinalefa y aguda final +1 sílabo=octosílabo de rima consonante (c)
Versos de Arcadio Hidalgo, usualmente cantados en <i>El fandanguito</i>		

	Décima (San José, California)	Métrica
1	Para todos es sabido	octosílabo con rima asonante (a)
2	que al gobierno bien le place	octosílabo con sinalefa y rima consonante (b)
3	que la gente ya no pase	octosílabo con rima consonante (b)
4	a los Estados Unidos.	octosílabo con asonante (a)
5	Hipócrita y ofendido	octosílabo con hiato y rima asonante (a)
6	muy pronto se le olvidó	heptasílabo con sinalefa y aguda final +1 sílabo=octosílabo de rima asonante (c)
7	que tal gente, digo yo	heptasílabo palabra aguda final +1 sílabo=octosílabo de rima asonante (c)
8	viene a trabajar la tierra	octosílabo con sinalefa y rima consonante (d)
9	que, en una desigual guerra,	octosílabo con sinalefa y rima consonante (d)
10	a México le robó.	heptasílabo palabra aguda final +1 sílabo=octosílabo y rima asonante (c)

	Versada de Barcelona	Métrica
1	Yo vengo del sur del sur,	heptasílabo con aguda final +1 =octosílabo (a)
2	yo vengo de mares fríos	octosílabo con rima asonante(b)
3	donde el cielo se aposenta	octosílabo con sinalefa (c)
4	entre llanuras y olvidos.	octosílabo con sinalefa y rima asonante (b)
5	Somos versadores natos	octosílabo (d)
6	con un facón ²¹⁵ en el alma.	octosílabo (e)
7	Que entre el jarocho y el gaucho	octosílabo con sinalefas (f)
8	no hay distancia en versada,	octosílabo con hiato y rima asonante (e)
9	somos bastardos de España	Octosílabo con sinalefa y rima asonante (e)
10	con el corazón pirata.	octosílabo con rima asonante (e)
Décima de Martina Etchegaray, cantada en <i>El buscapiés</i> (2019)		

Finalmente, también se ha de mencionar la estructura de la seguidilla, la cual puede ser simple o compuesta. La métrica de la seguidilla simple que se usa comúnmente en el fandango es heptasílabo en los versos impares y pentasílabo con rima asonante o consonante en los versos pares (Figueroa, 2007:37). Este es el caso de la versificación que se usa en *La bamba*, *La manta*, *El butaquito* y un estribillo de *El pájaro Cú*. Cabe mencionar que en *El butaquito*²¹⁶ es posible adecuar una seguidilla compuesta, como indica Gutiérrez Silva (2010:7). Su forma de cantarse también es peculiar pues entre los versos impares heptasílabos y los pares pentasílabos a veces se añade la frase “Cielito lindo” o la expresión “ay, ay, ay, ay,

²¹⁵ El facón es un tipo de navaja asociada al universo cultural del gaucho en las pampas. Se utiliza principalmente como herramienta para las actividades propias de la ganadería, aunque también era socorrido como arma de defensa en riñas y reyertas. No confundir con el Falcon, el coche asociado a las desapariciones forzadas durante la dictadura en Argentina. Aclaración de la autora M. Etchegaray.

²¹⁶ Este son se agrupa transversalmente dentro de los aires nacionales del *Cielito lindo* o *El Gusto* en la tradición huasteca. Para más información ver Sánchez García, 2010b

ay” a discreción del intérprete. A continuación, se mencionan algunos ejemplos de seguidillas:

	Seguidilla simple	Métrica
1	A tu cielo, mi vida,	heptasílabo (a)
2	volando llego	pentasílabo con rima asonante (b)
3	con las ligeras alas	heptasílabo (c)
4	del pensamiento	pentasílabo con rima asonante (b)
Versos de dominio popular citados en Brown, 1995:18		

	Seguidilla compuesta	Métrica
1	Una fiesta la hacemos	Heptasílabo con sinalefa (a)
2	con tres personas	pentasílabo con rima asonante (b)
3	una baila, otra canta	heptasílabo con sinalefa y rima asonante (c)
4	y la otra toca.	pentasílabo con sinalefa y rima asonante (b)
5	Ya me olvidaba	pentasílabo con rima asonante (c)
6	de los que dicen: “¡Ole!”	heptasílabo (d)
7	y tocan palmas.	pentasílabo con rima asonante (c)
Versos de Manuel Machado ²¹⁷ , con adaptación personal		

Cabe mencionar que también se le llama “cantar seguidilla” a las retahílas de versos hexasílabos encadenados que se pregonan en los sones de *El coco*, *El jarabe loco*, *El valedor*, *El toro sacamandú* y *El borracho* (García de León, 2006: 89)

	Retahíla de verso encadenado	Métrica
1	Escuchen señores	hexasílabo (a)
2	lo que traigo aquí	pentasílabo con sinalefa y aguda final +1 = hexasílabo de rima asonante (b)
3	los sones jarochos	hexasílabo (c)

²¹⁷ Citado en URL: <https://www.artes-ana.com/t48-poetica-iii-las-populares-seguidilla-solea-copla-y-trova>

4	de donde nació.	pentasílabo con aguda +1 = hexasílabo de rima asonante (b)
5	Les traigo <i>la Bamba</i>	hexasílabo de rima asonante (d)
6	y el <i>Siquisirí</i> .	pentasílabo con sinalefa y aguda final +1 = hexasílabo de rima asonante (b)
7	También el <i>Jarabe</i>	hexasílabo (e)
8	que me gusta a mí	pentasílabo con sinalefa y +1 = hexasílabo de rima asonante (b)
9	la <i>María Chuchena</i>	hexasílabo con hiato omitido (f)
10	con el <i>Balajú</i>	pentasílabo con aguda final +1= hexasílabo con rima asonante (g)
11	con las <i>Ahualulco</i>	hexasílabo (h)
12	Y el <i>Pájaro Cú</i> .	pentasílabo con sinalefa y aguda final + 1= hexasílabo y rima asonante (g)
13	Todas muy alegres	hexasílabo (i)
14	me van a escuchar	pentasílabo con sinalefa y aguda final + 1= hexasílabo de rima asonante (j)
15	cuando el <i>Zapateado</i>	hexasílabo con sinalefa (k)
16	salgan a bailar.	pentasílabo con aguda final + 1= hexasílabo de rima asonante (j)
17	Con arpa y jarana	hexasílabo con sinalefa y rima asonante (d)
18	como debe ser	pentasílabo con aguda final + 1= hexasílabo de rima consonante (l)
19	bailan las jarochas	hexasílabo (m)
20	hasta amanecer.	pentasílabo con aguda final + 1= hexasílabo de rima consonante (l)
21	Mueven las enaguas	hexasílabo (o)
22	suenan los tacones	hexasílabo de rima consonante (p)
23	vibrando de gusto	hexasílabo (q)
24	nuestros corazones	hexasílabo de rima consonante (p)
Versos recopilados por Meléndez de la Cruz (2004: 60)		

	Retahíla de verso encadenado.	Métrica
	Tema Migración	
1	Se acabó el trabajo,	hexasílabo con sinalefa y rima asonante (a)

2	se acabó el empleo	hexasílabo con sinalefa y rima asonante (b)
3	ya empieza la seca	hexasílabo con sinalefa y rima asonante (c)
4	ya empieza el deseo	Hexasílabo con dos sinalefas y rima asonante (b)
5	de cruzar frontera	hexasílabo de rima asonante (c)
6	sin un rumbo fijo	hexasílabo de rima asonante (d)
7	y sin pasaporte.	hexasílabo (e)
8	Yo me voy de aquí,	pentasílabo con sinalefa y aguda final +1 = hexasílabo de rima asonante (f)
9	pronto volveré,	pentasílabo con aguda final +1 = hexasílabo (g)
10	juro por mi madre	hexasílabo (h)
11	que yo en esta tierra	hexasílabo con sinalefa y rima asonante (c)
12	no me he de morir.	pentasílabo con aguda final +1 = hexasílabo de rima asonante (f)
13	Si acaso me muero	hexasílabo con sinalefa y rima asonante(b)
14	en esta cosecha,	hexasílabo de rima asonante (c)
15	díganle a mi gente	hexasílabo con sinalefa y rima asonante (i)
16	que tenga sospecha.	hexasílabo de rima asonante (c)
17	Llévenme a mi pueblo,	hexasílabo con sinalefa y rima asonante (b)
18	mi pueblo querido	hexasílabo de rima asonante (d)
19	y que allá me entierren	hexasílabo con sinalefa y rima asonante (i)
20	en el río crecido.	hexasílabo de rima asonante (d)
21	En la tierra fresca	hexasílabo de rima asonante (c)
22	cuando marche el sol,	pentasílabo con sinalefa y aguda final +1 = hexasílabo (j)
23	hagan un huapango	hexasílabo de rima asonante (a)
24	hasta que amanezca.	hexasílabo con sinalefa y rima asonante (c)
Versada del son del <i>Coco</i> de <i>Son del Centro</i> , con variaciones libres. Figueroa 2014a:302		

	Retahíla de verso encadenado. Tema “Barcelona y la esclavitud”	Métrica
1	Esta ley que vive	hexasílabo (a)

2	es del rancio Antonio ²¹⁸	hexasílabo con sinalefa y rima asonante (b)
3	hecha pa' los truhanes	hexasílabo con apócope (c)
4	los dueños del oro.	Hexasílabo de rima asonante (b)
5	Superó en codicia	hexasílabo con sinalefa y rima asonante(d)
6	a todo marqués.	pentasílabo con aguda final +1 = hexasílabo (e)
7	En <i>Via Laietana</i>	hexasílabo (f)
8	verás su legado	hexasílabo con rima asonante (g)
9	ahí está su banco	hexasílabo con rima asonante (g)
10	malintencionado.	pentasílabo con aguda final +1 = hexasílabo con rima asonante (g)
11	Si miras de frente	pentasílabo con aguda final +1 = hexasílabo (h)
12	encuentras un puerto	hexasílabo de rima asonante (i)
13	que se erigió encima	hexasílabo de rima asonante (d)
14	de los subalternos.	hexasílabo de rima asonante (i)
15	López se hizo rico	hexasílabo de rima asonante (b)
16	con la importación	pentasílabo con aguda final +1 = hexasílabo de rima consonante (j)
17	de vidas robadas	hexasílabo (k)
18	sin explicación.	pentasílabo con aguda final +1 = hexasílabo de rima consonante (j)
19	Y así está la "Historia"	hexasílabo con dos sinalefas y rima asonante (d)
20	en todo este infierno	hexasílabo con dos sinalefas y rima asonante (i)
21	de los partidarios	hexasílabo con rima asonante (g)

²¹⁸ Esta retahíla de versos está inspirada en las reivindicaciones de diversos colectivos por retirar la estatua de Antonio López y López ubicada en la esquina de *Via Laietana* y Paseo de Isabel II, en el Distrito de *Ciutat Vella* en Barcelona. Estas reivindicaciones surgen cuando se pone de manifiesto el origen esclavista del estamento del Marqués de Comillas. A la fecha actual la plaza aún conserva el pedestal con el nombre de "Antonio López. Marqués de Comillas", aunque el nomenclátor de la plaza rinde homenaje a Idrissa Diallo, una persona inmigrante que falleció en 2012 dentro del Centro de Internamiento de Extranjeros (CIE) en la Zona Franca.

22	del uno por ciento.	hexasílabo con rima asonante (i)
Idea original de Violeta Ospina, con adaptaciones libres de <i>Atayaikuta</i> (2019-2022)		

Existen otras estructuras de versificación en otros sones, como es el caso de *Las ramas*, que como se mencionó anteriormente se canta en época navideña con versos hexasílabos. También encontramos heptasílabos presentes en el son de *El colás*. No obstante, una revisión puntual de cada son excede los límites de este apartado. Para ampliar la información sobre la versificación de los principales sones de fandango jarocho se recomienda revisar el capítulo “Los sones y su versada” en Figueroa, 2007; así como la variedad de ejemplos recopilados en García de León, 2006 y en Meléndez, 2017.

3.2.7 Improvisación

Como se ha mencionado anteriormente, el FJ puede tener una vertiente de ejecución frente a público y otra participativa (Gottfried 2005:216 y Sevilla 2020:42). No obstante, durante la performance los elementos compositivos se encuentran ligados a través de un mecanismo de tensión-cohesión que mantiene en estado de alerta a todas las personas participantes; este mecanismo es la improvisación. Cabe destacar que existen fuertes prejuicios en torno a esta noción, pues se considera sinónimo de algo que se hace de manera descuidada o negligente. Desde mi punto de vista no existe nada más lejos de la realidad.

Al igual que en otras culturas musicales como el jazz, los parámetros de improvisación cuentan con códigos específicos según el instrumento o la actividad. En otras palabras, en el FJ, los versos y la música se improvisan bajo determinadas reglas. García de León evoca este mecanismo como un mecanismo común en el Caribe extendido: “En esta geografía donde la improvisación forma parte de la naturaleza de vivir, la creación continua se da llanamente, siendo la base sobre la que se construyen los efectos sonoros, invocando a todos los recursos y las desviaciones.” (2016:13)

Enfatizamos en el carácter organizado de la improvisación del FJ, pues esta cualidad es lo que permite que la música pueda “fluir” armónicamente entre todos los elementos que la conforman. Para ello es importante establecer prioridades y atenerse a ciertos lineamientos que marca la tradición. Cabe mencionar que, en el

FJ, no existen partituras en el sentido de folios de papel²¹⁹. Durante la ejecución las partituras se encuentran incorporadas (*embodied*) en las personas participantes de la ejecución. De hecho, para improvisar adecuadamente es útil realizar mucho estudio (de escalas, de versos, de pasos o frases corporales), repetición y práctica previa, para después en el acontecer de la ejecución olvidarlo todo y enfocarse en hacerlo como si fuera la primera vez.

Cabe destacar también en el acto de la improvisación se expresa un mecanismo lúdico:

Improvising is perhaps another name for "playing": curiosity, aimless experimentation, discovery, openness. One may think it is easier to get lots of creative ideas when improvising in a form, void of structure under the motto "dance [or do] what you want". But it is mostly not the case [Steve Paxton says] "Only through the setting of priorities was it possible to experience [...] improvisation's particular form of fascination". Teaching experience shows that freedom, new discoveries and distinct statements often come about within a clearly defined structure or "score"²²⁰. (Kaltenbrunner 2004:153)

En este testimonio de Thomas Kaltenbrunner, profesor de improvisación de contacto ²²¹ se puede observar el paralelismo que existe entre el hecho de jugar y la acción de improvisar. De esta manera en el concepto de juego y en la improvisación del FJ existen reglas, objetivos, retroalimentación y una cualidad de

²¹⁹ Durante la ejecución en vivo de un FJ no suele haber atriles ni partituras, aunque ocasionalmente alguien puede sacar la "chuleta" o el "acordeón" y retomar un verso o décima escrita previamente.

²²⁰ Trad. Improvisar es quizás otro nombre para "jugar": curiosidad, experimentación sin rumbo, descubrimiento, apertura. Se puede pensar que es más fácil obtener montones de ideas creativas cuando se improvisa de una forma, vacía de estructura bajo el lema "baila [o haz] lo que quieras". Pero en la mayoría de los casos no es así [dice Steve Paxton] "Sólo a través del establecimiento de prioridades fue posible experimentar la particular forma de fascinación de la improvisación [...]". La experiencia pedagógica demuestra que la libertad, los nuevos descubrimientos y las afirmaciones distintas surgen a menudo dentro de una estructura o "partitura" claramente definida. Nota: Steve Paxton, bailarín y coreógrafo de origen estadounidense se considera el promotor y creador de los primeros experimentos con Improvisación de Contacto, en la década de los setenta.

²²¹ La improvisación de contacto o Contact Improvisation (CI) es una técnica de danza que surge a finales de los años setenta en EE.UU. bajo la premisa del arte como deporte. Se caracteriza por ser una estructura de improvisación basada en el contacto entre los bailarines. Para mayor información ver Novack, 1999.

participación voluntaria. De hecho, Jane McGonigal, investigadora del ámbito performativo del juego, destaca que la voluntariedad de la participación es lo que permite que una actividad como tan demandante y potencialmente estresante como puede ser la improvisación sea experimentada de manera gozosa y segura (2011:22).

La efectividad de la improvisación en el FJ consiste en su margen acotado de actuación. El juego que surge entre los diferentes elementos que intervienen permite que las interacciones sean breves y concisas. A pesar de ello en estos márgenes intersticiales existe una gran riqueza que alimenta autopoiéticamente el acontecimiento (Fischer-Lichte, 2004). Un ejemplo de eso se puede observar en la labor de la guitarra de son, la cual se puede interpretar como el elemento que dirige el son y por ende el FJ. La interpretación de la guitarra de son se compone por la melodía fija que declara el son”, la salida que marca el final y en medio se pueden encadenar diferentes frases melódicas, *pespunteos* o *tangueos*²²² (García Ranz y Gutiérrez 2010:71). La persona intérprete es la responsable de la consecución de dichas frases musicales y la recomendación general es que la concatenación y la ejecución sean límpidas para no confundir o perder a los otros participantes. Lo mismo sucede sobre la tarima, pues la ejecución de mudanzas, pasos y/o repiqueteos va en consonancia con el ritmo que marca la guitarra de son. Al intervenir la voz, el consenso es bajar el volumen de todos los instrumentos, tarima incluida, para permitir la enunciación de los versos de manera clara y audible.

Ahora bien, el equilibrio es un estado fluctuante que depende de la sensibilidad de cada participante. Por esta razón la escucha activa constituye un elemento básico para la entender la improvisación. Esta cualidad se puede reflejar en el código de

²²² El *pespunteo* o *punteo* es la técnica que se usa para tocar el requinto o guitarra de son con la espiga (pieza semejante a la púa, plectro o púa); de esta manera se toca cada cuerda consecutivamente. Esta técnica se diferencia del rasgueo (típico de la jarana), en la cual se tocan todas las cuerdas del instrumento moviendo los dedos de arriba hacia abajo o viceversa. Las figuras musicales que se puntean con el requinto pueden ser de carácter improvisado o declaratorias, es decir que identifican la melodía característica de un son. Los *tangueos* son figuras rítmicas relativamente sencillas que se tocan con el requinto o guitarra de son sobre los arpeggios o sobre los acordes, las cuales sirven como un momento de descanso para el intérprete. Si se hubiera de encontrar un símil entre otro elemento del FJ, sería como un momento de mudanza en el son. Nota: Agradezco a Ana Hernández, Adriana Guadarrama y Simao Hernández por su apoyo para la definición de estos conceptos.

la enunciación de la palabra “¡óido!”, acción que puede suceder en determinados fandangos que carezcan del elemento de la escucha, ya sea porque se superponen los cantadores y/o existen irregularidades accidentadas en el ritmo. Es pertinente mencionar que la persona que emite el grito, a modo de llamada de atención, deberá tener una cierta validación y reconocimiento por parte del grupo para ejecutarlo. La comprobación de la autorización para “sancionar” o llamar la atención obedece a factores específicos como la edad o la experiencia en FFJJ. Esta situación jerárquica puede parecer contradictoria en tanto que se ha insistido en reforzar una visión del fandango como un ámbito convivial y liminal, capaz de subvertir jerarquías. La conciliación radica en que los fandangos en general, y Barcelona no es la excepción, deben de ser “llevados” o “asumidos” por una o varias personas. Mientras más claridad exista en los códigos de relación y de prioridad, los canales por donde se puede dar pie a la improvisación son más lúcidos. En este sentido los sones de FJ constituyen desencadenantes mutables que evocan a la aseveración de Heráclito, pues nunca se interpretarán de la misma manera (Figueroa 2007:44 y Palafox 2017:16).

Ahora bien, las cualidades de la escucha, la atención y la claridad en el FJ no son necesariamente herramientas innatas en el individuo, si no que pueden llegar a entrenarse; cosa que sucede en disciplinas artísticas tan diversas como el repentismo (Díaz Pimienta 2003:80) o la improvisación de contacto. Una anotación peculiar que va en la línea de lo que se ha comentado, es que la acción improvisada de responder el canto del pregonero también constituye un entrenamiento de la memoria a corto plazo²²³. En lo que se refiere a la voz cantada en el fandango, predomina la resonancia facial-nasal con una proyección amplia que se sitúe por encima de los instrumentos. La afinación de la voz tiende a ser amplia y tolerante; de esta manera se tiene en mayor estima el respeto por el turno de canto o de baile que una afinación impoluta. Esta cualidad reafirma los valores participativos e incluyentes que están presentes en esta y en otras tradiciones en donde prima la “sincronía social”, como es el caso de la música de flauta del pueblo Aymara en

²²³ Esta valoración fue recogida en el taller de Son y Fandango jarocho en Barcelona realizados por Honorio Robledo en Ollin Kaos en octubre de 2018.

Perú o la música del Mbira en Zaire (Turino:34 y 41). Como menciona Margaret Thompson Drewal, sobre los rituales yorubas:

Es en realidad el acto de jugar, de improvisar, lo que involucra a la gente, llevándola a la acción, construyendo sus relaciones, generando con ello discursos múltiples y simultáneos que siempre surgen entre armonía/discordia, orden/desorden, integración/oposición, etc. (Drewal en Schechner 2012:187)

Por esta razón el estado de disponibilidad, de escucha activa y de alerta facilita el surgimiento de la *communitas*. Es así como la atención del participante se proyecta simultáneamente hacia adentro, enfocándose en la percepción-acción personal, y hacia fuera tomando en cuenta la ejecución de los demás y habitando el presente. De esta manera el mecanismo de improvisación funge la labor de pegamento del evento o más específicamente, el de tejido conectivo y relacional. Como evidencia de ello apelo al testimonio descrito por Pedro Strukelj, a propósito de la visita de la familia Baxin a Barcelona en 2017:

Esta experiencia musical se realizó sin ensayos, sin encuentros previos, sin pactos ni conversaciones. Sin convocatorias a proyectos de innovación musical o participación ciudadana. Simplemente invitando a los músicos que habían viajado a Europa, en este caso con la ayuda de movilidad de Ibermúsicas y el apoyo de la comunidad mexicana en Europa. Dentro de los carriles de la industria musical esta sesión no es jazz, ni folk, ni música latina. Este momento fue una especie de accidente musical, del que podríamos sacar algunas ideas. ¿Qué tipo de espacios comparten las músicas tradicionales y las que conocemos como jazz? En ambas músicas hay unos códigos que se respetan y también hay espacios para la improvisación, una improvisación para el diálogo entre los distintos músicos, cantadores, tocadores y bailadores. Lo común, al final de cuentas es la propia escucha, la apertura a la posibilidad. Y quizá mientras más carga de accidente tenga la experiencia, más riesgo, pero también mejor apertura a la escucha del otro. ¿Sería posible pensar en esta forma abierta como un valor musical en las políticas de gestión y promoción musical?, ¿Qué tan abiertas son las músicas tradicionales?, ¿Qué tan cerrada es nuestra mirada sobre las músicas tradicionales?

La crónica textual de Strukelj narra la manera en que la agrupación de los Baxin (compuesta por 7 intérpretes) estableció diálogo sobre el son del *Cascabel* con el ensamble del pianista Nicolás Cristancho “Yurgaki”, con el músico y antropólogo Simao Hernández y con el trío de trompetas FAT (Free Art Three). De primera

impresión, el autor afirma que los códigos del son no eran conocidos y/o compartidos por todas las personas participantes de la jam. Sin embargo, en el transcurso de la ejecución se fueron estableciendo complicidades y armonías capaces de tender puentes y activar la escucha global del acontecer de la performance.

Existen diferentes estrategias metodológicas para abordar la ejecución de la improvisación como un acto performativo. Este trabajo utiliza la aproximación de Alexis Díaz Pimienta ya que se considera que su teoría en el ámbito del repentismo²²⁴ establece una fuerte correlación con el marco referencial del FJ. Para este autor y poeta, el acto improvisatorio se puede diseccionar en procesos, fases y etapas, los cuales se sintetizan en el siguiente cuadro:

	Primera fase: ¿qué quiero decir?	
	Etapa 1: búsqueda y hallazgo de las palabras.	Etapa 2: Selección léxica
Proceso interno	Segunda fase: ¿cómo lo puedo decir?	
	Voluntad e intención octosilabizadora de los conceptos hallados	
	Tercera fase: así se podría decir mejor... (pre-performativa)	
	Voluntad e intención oralizadora y ejercicio de oralización de los conceptos seleccionados octosilabizados	
Proceso externo	Cuarta fase: turno de habla	
	Aquí se enuncian y emiten los versos. Hay un lenguaje no verbal implícito	
	Quinta fase: recepción, revisión y reordenación	
	Aquí se evalúa el propio desempeño y el emisor se convierte en receptor. En caso de tratarse de una controversia se prepara el contrargumento. En este sentido establece una simetría con la etapa 1 de la primera fase.	

Elaboración propia, basado en Díaz Pimienta 2003:83

Las observaciones de este investigador se centran en la improvisación de décimas, sin embargo, esta estrategia de análisis puede servir como una metodología vigente para la improvisación de cuartetas octosilábicas, quintillas, sextillas o seguidillas. Díaz Pimienta descubre generosamente una ventana a los procesos mentales de

²²⁴ El repentismo se refiere a la tradición de improvisación de poesía oral en una métrica de decimas espinelas. Suele estar enmarcada en el contexto de la “controversia”, lo cual implica un duelo de dos poetas que se interpelan y retan constantemente con sus versos.

un improvisador de décimas y propone una jerarquía en la elaboración cognoscitiva de los versos y su rima:

1 ^a redondill a	Primer verso	a
	Segundo verso	b
	Tercer verso	b
	Cuarto verso	a
Puente	Quinto verso	a
	Sexto verso	c
2 ^a redondill a	Séptimo verso	c
	Octavo verso	d
	Noveno verso	d
	Décimo verso	c

Elaboración propia, basado en Díaz Pimienta 2003:85

El autor aclara que pueden existir dos estrategias para la improvisación repentista. La primera forma es la invertida, en la que se piensa primero en la rima final del décimo verso que forma parte de la 2^a redondilla, sin descuidar del puente, pues es aquí donde se introduce un elemento nuevo²²⁵. La otra manera de improvisar es la forma lógica que es pensando en la rima del primer verso, y en ese sentido la atención se encuentra en las relaciones entre el 1^o, 4^o y 5^o verso; el riesgo que se corre con el camino lógico es que el final carezca de impacto.

Es posible percibir la presencia del conflicto y de teatralidad en el repentismo pues el acto constituye la inmersión en un “breve laberinto” del lenguaje, en el cual el público atestigua expectante la salida victoriosa del poeta, aproximadamente desde el 5^o o 6^o verso (García de León, 2016:220). Otra imagen que plantea el propio repentista es la del “tobogán”²²⁶. Esta imagen representa el abandono o “dejarse ir” que experimenta la persona improvisadora, una vez que ya ha alcanzado un dominio sobre la técnica, la estructura y la prosodia. Algo semejante pasa cuando se improvisan coplas en un FJ. La base estructural del “tobogán” está compuesta por el ritmo, la música y las presencias.

²²⁵ <http://proyecto-oralitura.blogspot.com/2013/07/importancia-del-puente-de-la-decima.html>

²²⁶ <http://proyecto-oralitura.blogspot.com/2013/08/el-misterio-de-la-seguidilla-y-mi.html>

El testimonio de las personas improvisadoras entrevistadas para este trabajo confirma las propuestas de Díaz Pimenta²²⁷. Primero se ha de tener claro qué es lo que se quiere decir, después se busca en el propio repertorio de memoria la manera en que se puede decir con la métrica adecuada, se hace un breve esbozo mental de la poesía oral y finalmente se enuncia. Mejor dicho, se canta.

Como participante de FJ, debo confesar que para mí es especialmente gozoso cuando se improvisan coplas que tienen que ver con lo que está sucediendo en el momento. Además de la importancia del bucle de retroalimentación autopoietico para la energía del acontecimiento, la improvisación retorna el juego al presente. No en vano, las dos imágenes sugeridas, el laberinto y el tobogán, denotan dinámicas esencialmente lúdicas.

En el FJ existen algunos sones cuya ejecución se presta para las intervenciones improvisadas, ya sea en el ámbito corporal, musical o poético. *La iguana* y *Los panaderos* son sones en los cuales el pregonero genera una dinámica de juego con la persona que baila; además en *Los panaderos* la música puede intercalar partes de otros sones para retar a los bailadores de la tarima²²⁸. *El fandanguito*, también conocido como *El fandanguillo*, es un son de parejas en tonalidad menor en el cual cabe una dinámica tradicional que intercala coplas recitadas. A la versión con coplas recitadas se le conoce como *fandanguito con bombas* o *fandanguito bombeado*. El código para iniciar el recitado se marca con la expresión: “¡Bomba!”, tras la cual la música se detiene. Luego viene una especificación: “Bomba para las mujeres” o “Bomba para los hombres” (Figuroa 2007:60). Las coplas se pueden llamar “desenjos” o “justicias” y cuando son dirigidas a las mujeres, son enunciadas por los hombres y viceversa. La temática puede ser variada, aunque debe primar el ingenio y la astucia en la improvisación.

Otro ejemplo semejante se observa en el son de *El copia’o*, el cual es un son que no se baila y que se ejecuta específicamente para bodas. La interpretación

²²⁷ Guadalupe Cano es una de las personas que destaca por su elaboración de versos improvisados en los fandangos de Barcelona.

²²⁸ Comunicación oral de Simao Hernández durante el Taller de son y de fandango jarocho en *Ollin Kaos* en 2017.

tradicional indica que, tras la frase musical de los requintos y las jaranas, se enuncia el estribillo siguiente:

¡Alto ahí!, ¡Párese la tropa!
Primera y segunda fila.
Que hoy comienza la guerra,
veremos en que termina.

Al término de esta copla, los familiares recitan décimas a modo de consejo para los recién casados. Estos pueden ser humorísticos o solemnes y es común encontrar las estructuras de pie forzado, en donde las décimas deben de terminar con el último verso de una cuarteta que sirve de “planta”, y de décimas glosadas, en donde cada décima desglosada alterna su último verso con el primero, segundo, tercero y cuarto de la “planta” (Meléndez 2004:50). Cabe mencionar que en las dinámicas del fandango jarocho tradicional también puede existir enunciación o improvisación de décimas entre cada son. Algunos de los decimeros notables son Arcadio Hidalgo, Constantino Blanco *Tío Costilla*, *Paco Píldora* y Guillermo Cházaro Lagos entre otros²²⁹.

Los sones mencionados constituyen algunos de los ejemplos paradigmáticos de la improvisación en el FJ. No obstante, cualquier son puede dar pie a la improvisación, si existe un sustrato de confianza y escucha profunda en la comunidad participante. Ahora bien, los accidentes y disonancias energéticas no están exentos de suceder pues la diosa azar también forma parte de las dinámicas del FJ. La manera de gestionar dichas tensiones se abordará en el apartado siguiente.

3.3 Relaciones, conflictos y mediaciones comunitarias

La convivencia en comunidad implica la copresencia, física o virtual, la cual rara vez está dissociada de algún tipo de conflicto. Dado que el fandango es un acontecimiento que se sustenta en prácticas relacionales intersubjetivas, el conflicto puede surgir potencialmente en cualquier momento pues la gente

²²⁹ Se pueden observar ejemplos de décimas de Don Constantino Blanco Ruíz “Tío Costilla” en el siguiente enlace <https://www.youtube.com/watch?v=6m9r0j6rBPc> y otro ejemplo en las Décimas del Desempleo de Don Benigno URL: <https://www.youtube.com/watch?v=FozmCfLT7N8>

participante se implica de una manera comprometida, más allá de una simple yuxtaposición de presencias.

En una aproximación inicial de este trabajo, se abordó la conceptualización de la improvisación del fandango como un detonante del conflicto escénico (Razo 2017a:181). La premisa se basa en una lectura teatral de la aleatoriedad como una fuerza catalizadora de la atención colectiva y capaz de articular enfrentamientos entre las personas participantes. Actualmente, este trabajo enfoca el conflicto como un hecho que puede desbordar la esfera ontológica del fandango. Cuando el enfrentamiento se hace manifiesto, generalmente hay un acumulamiento previo de inconformidad subyacente que precipita las reacciones exacerbadas en los participantes del FJ. Sin embargo, también se debe reconocer que, en la mayoría de los casos, la comunidad encuentra maneras de gestionar las discordias. Un ejemplo se puede observar en el testimonio recogido por Jessica Gottfried:

Don Juan Pólito de San Andrés Tuxtla narra que por los conflictos que hubo durante décadas entre la población de Cerro Amarillo de Arriba y Cerro Amarillo de Abajo, cuando cualquiera de los dos llevaba a cabo un fandango, se hacían guardias nocturnas que cuidaban que los enemigos vecinos no fueran a amenazar la diversión y calma de la fiesta... [Este] contexto remite a un espacio social en el cual los pobladores del territorio e incluso los mismos músicos del fandango fungían como policías y como cuidadores del orden y la calma en su comunidad (Gottfried 2005:110).

De este testimonio queremos destacar el valor de la coordinación autogestionada de los habitantes para cuidarse mutuamente, así como la validación y reconocimiento social de los músicos, factores que les permitían fungir como mediadores y agentes apaciguadores de afrentas históricas. De esta manera el fandango busca conciliar una contradicción tangible que radica en la creación colectiva de un acontecimiento, en el cual los participantes acceden desde diferentes posicionamientos y prerrogativas:

El fandango refleja [...] las tensiones internas de la comunidad, los estratos sociales, los conflictos entre músicos y organizadores y en general, la lucha por el dominio festivo. En algún sentido, el fandango es “democrático”, es comunitario, es horizontal. Pero también puede ser segregante, hermético o interconflictivo (Huidobro 1995: 94);

Por otro lado, Ana Zarina Palafox, en su artículo “Fandango no es pelea de gallos”, realiza una categorización de ciertos patrones de comportamiento discordantes para la convivencia en los fandangos contemporáneos. (citado en Figueroa 2014a:165)

- a) El que, en cuanto llega un músico que no conoce, se aleja con cara de desaprobación, incluso cuando el que llega no ha comenzado a tocar todavía.
- b) El que se para junto al desconocido para “medirlo”, aventándole todos los contratiempos de los que es capaz, a lo que dé volumen su jarana, para “sacarlo”.
- c) El que arrebató el verso, cantando, aunque no haya pasado suficiente tiempo para zapatear.
- d) El que empieza a contestar un verso y se calla de inmediato (por cualquier razón), impidiendo así que otro conteste y dejando el verso incompleto
- e) El que canta junto con el pregonero, dejando la respuesta a una voz (al pregonero hay que dejarle la libertad de cantar solo, uno no sabe si él pensaba concluir de otra manera)
- f) El que “solea” todo el tiempo con su instrumento²³⁰.

En estos posicionamientos actitudinales se puede observar la importancia que tiene el lenguaje no-verbal en la fluidez de las dinámicas de relación intersubjetiva. Si hay un lenguaje corporal abierto es posible construir una experiencia colectiva gozosa. Ahora bien, también pueden ocurrir dinámicas de conflicto por la presencia o injerencia de personas ajenas a la tradición y/o comunidad. Un ejemplo de ello se puede observar en el testimonio de A.D. Hernandez, quien participó en un fandango de protesta en Columbus, Georgia en EE.UU.:

During the *fandanguito*, two audience members made an attempt to dance on the *tarima*. Unaware of the guidelines that establish an organized fandango, the two were quickly told to step off [...] Furthermore, these were two male participant-

²³⁰ Esta expresión se refiere al momento en que alguien se torna absorto con su propia ejecución e ignora el resto de los estímulos en el FJ.

observers attempted to jump into a *zapateado* dance tradition that remains a heteropatriarchal normative practice, no matter how politically and socially progressive the participants (Hernandez 2014: 147-148).²³¹

En esta experiencia se observa que el conflicto deviene del desconocimiento de los códigos tradicionales.²³² Aunque el autor no especifica el tipo de son que se estaba tocando en el momento en que los bailarines fueron bajados, se puede intuir que era un son de montón en el que teóricamente solo pueden bailar mujeres. Así pues, como apunta acertadamente A. D. Hernandez, las desavenencias en el fandango pueden ser analizados desde una perspectiva de género, ya que las dinámicas de desigualdad y/o violencia pueden ocurrir en cualquier contexto, independientemente del posicionamiento político del colectivo.

En la reflexión de Fausto Gómez (2019) se recogen testimonios de las ejecutantes del ensamble *Leonerías y Vozarronas*, que refrendan una incapacidad de la mujer de expresarse en el fandango, especialmente cuando utiliza canales distintos a los tradicionales:

En los fandangos sí me ha ocurrido muchísimo y yo creo que sí me he tenido que ganar mi lugar. Esa discriminación que no es nomás por ser mujer, pero sí mucho por ser mujer y tocar un instrumento como la leona [...] Está implícito en las actitudes y en la expresión corporal y en esa expresión que no es verbal, pero que sí que está ahí, y hay un lenguaje que te da a entender todo eso. Y en el fandango ese lenguaje no verbal sucede muchísimo, no solamente las miradas o cómo alguien se te puede cerrar con el instrumento, o reírse. O incluso si te acercas a alguien y quieres tocar con esa persona, porque el diálogo entre instrumentos es algo muy común en la improvisación en el fandango jarocho, y me ha ocurrido que estén, por ejemplo, dos músicos que hasta sean amigos o no amigos, que están tocando entre ellos y yo me quiero unir a esa conversación y me ignoran

²³¹ Trad. Durante el fandanguito, dos miembros de la audiencia intentaron bailar sobre la tarima. Ambos desconocían los lineamientos que establecen un orden en el fandango, de modo que fueron bajados diligentemente. Más aún, se trataba de dos observadores participantes masculinos que intentaron intervenir en una tradición de danza de zapateado que continúa siendo una práctica normativa heteropatriarcal; independientemente de lo política y socialmente progresistas que sean los participantes (Hernández 2014: 147-148).

²³² Una experiencia similar fue recogida en el III Foro Estudiantil de Etnomusicología de la Facultad de Música de la Universidad Veracruzana, durante la estancia de investigación en México en el año 2018. Para mayor referencia consultar el apartado de Anexos A. Talleres de mediación comunitaria.

completamente, me ha ocurrido muchísimas veces (Arantxa Peláez en Gómez, 2019:99)

Estas experiencias de mutismo femenino o sordera selectiva lamentablemente son frecuentes. En un conversatorio en la Universidad Veracruzana²³³ escuché el testimonio de una mujer joven, que en un fandango en Xalapa se acercó a la tarima con su requinto para “declarar” un son y nadie la siguió; minutos más tarde su compañero se acercó a la tarima, realizó la misma figura melódica y todas las personas presentes se arrancaron a tocar el son. Ella afirmaba que ambos habían hecho la misma figura, pues la habían aprendido con el mismo maestro; sin embargo, ella percibía que su voz, es decir su instrumento, carecía de la proyección y del reconocimiento social necesario para participar en el fandango.

En la línea de reflexión sobre las dificultades de acceso al ámbito cultural del fandango es posible poner en perspectiva las posibilidades de participación en función del género, la nacionalidad o el tiempo de residencia en una localidad determinada. Así pues, en los testimonios de Anna Arismendez (en Gómez 2019:91) y Alexia Balcomb (2012:12), ambas originarias de EE.UU., se observa que la condición de persona extranjera constituye un privilegio para poder acceder a determinados núcleos de cultura tradicional.²³⁴ Dicho lo anterior, es posible afirmar que la manifestación cultural del fandango jarocho busca autodefinirse como una actividad abierta para todas aquellas personas que se aproximan a ella de una manera respetuosa.

El caso específico de la comunidad de Barcelona refleja un estilo de fandanguear, con cierta prevalencia por respetar los códigos tradicionales, en la medida en que ello es posible. Por esta razón es frecuente encontrar mujeres bailando sones de pareja o fandangos en los que, a falta de requinto, la marimba o el violín declaran

²³³ Esta aportación fue recogida en el espacio de reflexión “Imaginarios Transcaribeños”, en el marco del 7º Coloquio de Investigación en Artes, del CECDA y de la Universidad Veracruzana, en octubre de 2017.

²³⁴ Esta tendencia también se puede observar en algunos testimonios recogidos de personas de distintas nacionalidades que participan de la cultura del FJ en Barcelona. Usualmente esta predisposición obedece a un impulso por establecer alianzas, complicidades y pactos de reciprocidad entre los núcleos de la cultura tradicional y comunidades foráneas. Estos “pactos informales” pueden incluir la participación en eventos de FJ o la disposición para alojar a una o varias personas de la comunidad del FJ durante un periodo de viaje o gira.

el son. Las tareas de organización y de gestión comunitaria son asumidas de manera distribuida y alternada, colaborando en red con instituciones, asociaciones y grupos locales. Con todo ello algunas de las personas han aportado recursos y espacios específicos para la promoción del fandango en Barcelona, tal es el caso de Rosi Morales, Francesc Tomàs *Panxito*, Pedro Strukelj, Susana Isunza, Ana María Chagra, Martina Etcheagaray, entre otras. De igual manera existen personas que, por su experiencia y trayectoria artística, aseguran la calidad y continuidad de los sones durante la experiencia en vivo del fandango; tal es el caso de Simao Hernández, Guadalupe Cano, Martina Etcheagaray o Ricardo García.

Como reflexión sumaria de este subapartado me interesa exponer dos situaciones específicas de conflictos y mediaciones, acaecidas en el contexto de la comunidad fandanguera de Barcelona. Ambos casos coinciden en la utilización de canales virtuales de comunicación para la manifestación del desacuerdo y para el restablecimiento del diálogo.

El primer caso se generó a partir de una crónica periodística sobre un fandango realizado para las Fiestas del Barrio de Sants (Cruz, 2019). La disconformidad surgió debido a la publicación de una fotografía con rostros reconocibles y una narración en la que permeaba un tono irónico-lúdico, mencionando palabras “sensibles” en la comunicación periodística como es el caso de: inmigración, inseguridad, ocupación de la vía pública, entre otras. Aunque la pretensión del autor era visualizar y reconocer la importancia de la práctica de esta música comunitaria, los modos comunicativos en el título (*¡Pánico en las calles!*) y algunos fragmentos del texto resultaron confusos para algunos lectores. Finalmente, el conflicto se dirimió sin mayores aspavientos, después de que diversas personas expusieran su punto de vista a través de una popular red social de mensajería²³⁵.

En el caso de las mediaciones fandangueras me interesa resaltar la iniciativa del fandango virtual, ejecutado en los canales comunicativos de la mencionada red de mensajería. Esta dinámica surgió a raíz del confinamiento indicado por el decreto del estado de alarma, como medida de protección frente a la pandemia del Covid-

²³⁵ El grupo de mensajería WhatsApp: *Pa'l fandango vamos!* se creó el 27 de octubre de 2015. Yo fui añadida el 16 de septiembre de 2018.

19 y consistió en la grabación de vídeos musicales, frecuentemente vinculados con inquietudes de la población ante la excepcionalidad de la situación.

Si bien el canal de comunicación está enfocado en difundir información relacionada con el son y el fandango jarocho, la aportación musical siempre ha sido diversa y en la dinámica del “fandango virtual” se incorporaron también otros géneros tradicionales como las *corrantes*. A continuación, se reproduce una parte de la versada del coronavirus compartida en el chat virtual, con autorización de los creadores:

Siguiendo la tradición	La fuerza de nuestros bailes	Le pido a mi voz que viaje
la fiesta ya la empezamos.	fue nacida con cadenas.	que toque a mil corazones
Dejemos volar el alma	Dejemos nacer las flores	y cuidar nuestras raíces
aunque estemos confinados,	que siembran nuestras condenas	que seguir tocando sonos,
pues bailando estando quietos	porque no es el fin del mundo	conectados por las redes
a los abuelos cuidamos.	es un rato en casa apenas	pa'cuidar a los mayores.
Publicados el 14 de marzo de 2020, autoría de Paula Gil y Simao Hernández		

Voy a ponerme a la altura.	Ya pasamos la influenza	Recomiendo, valedores,
Aquí les vengo a cantar	el chupacabras y a Sarita.	un “tesito” de jengibre.
con mucha temperatura.	¡Que un virus tan sinvergüenza	Vete a ver a los doctores
No se vayan a espantar	no se lleve a mi abuelita!	o échate una Cuba libre,
mi cara se desfigura	Ya estornudo hasta en la trenza	porque empiezo a ver colores.
y no les quiero estornudar.	y la OMS me lo acredita.	Hermana, que Dios nos libre
Publicados el 14 de marzo de 2020, autoría de Raxá de Castilla y Ricardo García		

<i>La corranda cantaré</i>	<i>Ja som diumenge de Pascua</i>	<i>No podem surtir al carrer,</i>
<i>per alegrar-ne la ment</i>	<i>per esmorçar vi de missa;</i>	<i>se ens ha pres la primavera</i>
<i>i per fer-ne més amé</i>	<i>també un bon tall de coca,</i>	<i>i tots ben tancats a casa</i>
<i>dies de confinament</i>	<i>Botifarra i llonganissa</i>	<i>ja n'estem com una fera.</i>
<i>Per molts pobles em tocat.</i>	<i>però aquest any no podem surtir</i>	<i>Doncs vinga, companys, lliutem</i>
<i>La música encen la flama</i>	<i>això si que em fa emprenyar.</i>	<i>i siguem bons catalans</i>
<i>Però jo mai havia cantat</i>	<i>Apart en serà el primer,</i>	<i>si aquest virus en té corona</i>
<i>Al sofà i amb pijama</i>	<i>El primer que no plourà</i>	<i>siguem de republicans</i>
Publicados el 16 de marzo y el 12 de abril, autoría de Anaís Falcó i Christian Simelio de <i>Corrandes són Corrandes</i>		

Hoy les regalo este verso	Se confinan nuestros cuerpos
Pa'que llegue al Vall de Hebron	mas se acerca el corazón
y que la alegría mate	y aunque hoy no nos toquemos
a este virus tan cabrón	nuestro abrazo este son
Publicados el 19 de abril de 2020, autoría de Paula Gil y Simao Hernández	

3.4 Recapitulación

En este capítulo se ha propuesto una forma de análisis del FJ como un acontecimiento performativo y escénico, atendiendo al alcance que tiene en la comunidad que lo practica. Para ello se ha esbozado un breve panorama respecto a los agentes sociales que dinamizan esta actividad en Barcelona desde el año 2011.

En los apartados siguientes se ha realizado una exposición puntual de cada elemento compositivo del fandango, atendiendo a sus cualidades escénicas y performativas. En el ámbito espacial se ha podido observar que el fandango se

organiza de manera radial ambientalista (Schechner), difuminando los límites estrictos entre lo real, lo festivo y lo performativo durante el acontecimiento.

En lo que respecta a la temporalidad, sucede algo semejante pues el funcionamiento rítmico del acontecimiento genera bucles de retroalimentación autopoietica (Fischer-Lichte) que resuenan en los participantes y mantienen un nivel energético que se contagia en la colectividad. En el ámbito de lo corporal, el análisis se ha centrado en los gestos corporales, movimientos y expresiones que se establecen en, desde y hacia la tarima. Algunas dinámicas tienden a ser juegos ilustrativos de los temas que se ocupan en los sonos. Otros modos de accionar proyectan códigos que pueden ser percibidos como heteronormativos en los cuales la mujer juega un papel de objeto codiciado o presea y es el hombre el que debe luchar para conseguirla.

Finalmente, se puede destacar la relación de diálogo improvisado, también llamado “pedálogo”, en la cual la estructura musical del acontecimiento se enriquece a través de la escucha entre los diferentes elementos que la componen. En el apartado de instrumentación se han pretendido resumir las características y funciones básicas de los diferentes instrumentos que se pueden encontrar en un fandango: guitarras de son (también llamadas requintos) y jaranas principalmente. Aunque también se han mencionado otros instrumentos como el marimbol, la quijada de burro y el pandero. En el apartado de versada se han presentado algunos de las estructuras métricas que predominan en los sonos de fandango, con ejemplos que han sido incorporados por las personas participantes de Barcelona.

El último subapartado del análisis está dedicado a la improvisación, para ello se ha retomado algunas estrategias de improvisación oral de la metodología de Alexis Díaz Pimienta. Es pertinente recordar que la improvisación es el mecanismo que moviliza y da coherencia a todos los elementos que intervienen en el acontecimiento; aunque existen técnicas específicas para la música y para el zapateado.

El último apartado retoma el aspecto social y comunitario del fandango, dimensionando las cualidades relacionales que implican conflictos y negociaciones. La propuesta de esta tesis sostiene que las formas conviviales en el fandango constituyen un apoyo para mediar los conflictos. A modo de ejemplo se exponen

dos casos concretos acaecidos en Barcelona en las cuales, la propia comunidad ha gestionado alternativas de comunicación para su resolución.

4. Conclusiones

Como se ha podido observar en este escrito, el FJ es una actividad con un arraigo firme en Barcelona y en diferentes zonas de Cataluña. Se ha podido constatar históricamente la manera en que esta práctica artística comunitaria ha generado, modificado y resignificado los códigos de la fiesta adaptándolos a los entornos y comunidades que los sustentan. El caso del fandango es peculiar pues se llega a convertir en una moda que se extiende por diversas regiones coloniales durante el siglo XVIII. Debido al alcance geográfico, este baile se puede considerar un sistema cultural musical que encuentra sus bases en la matriz de comunicación marítima que unió la península ibérica con los territorios del Caribe y la costa este de África.

Las crónicas recopiladas recogen testimonios que muestran los comportamientos festivos y las costumbres de interacción de las personas en estas celebraciones. Algunos de los hallazgos más significativos se expresan en la perdurabilidad de ciertos códigos de cortejo como el “galeo”, el cual se observa en regiones novohispanas e inclusive en territorios de Filipinas. En este sentido existe una peculiaridad del fandango del siglo pues frecuentemente se encuentra asociado a corporalidades “exotizantes”.

El proceso diacrónico de transmisión del baile y la música que se identifica como antecedente al FJ actual ha puesto en relevancia las tensiones y restricciones que han acompañado a esta práctica social por parte de las instituciones coloniales, como era el Tribunal del Santo Oficio. Estas formas punitivas buscaban supeditar los patrones de socialización popular a ciertos preceptos morales. Sin embargo, la continua presencia de dichos decretos sancionadores no hace sino confirmar su fracaso.

En el recorrido histórico que enmarca el FJ también se ha podido observar las negociaciones e imposiciones culturales que han conformado la identidad mexicana durante el siglo XX. En este sentido necesariamente se ha abordado la noción de mestizaje como una narrativa necesaria para insuflar hálitos a la joven nación. En el diseño identitario también se procuró definir ciertos tipos regionales que gradualmente se conformaron en estereotipos. Entre ellos se encuentra el de la región jarocho, en el que se identifica a los habitantes de la región como bullangueras y con cierta proclividad a la fiesta. En este estudio nos hemos

acercado a estas narrativas esencialistas con cierto recelo ya que consideramos que la noción de identidad no puede ser considerado un compartimento estanco y perdurable. Por el contrario, a través de esta investigación hemos propuesto un marco de análisis dentro de las nociones de identidades performativas y conviviales. Estas identidades se caracterizan por tener límites porosos y por su capacidad de interactuar en diferentes sistemas culturales de manera transversal.

El surgimiento del movimiento jaranero en la segunda mitad del siglo XX constituye un ejemplo de iniciativa transversal cuyo objetivo fue inicialmente revitalizar la tradición del son jarocho a través de situarlo en el contexto de socialización del fandango. En este sentido las agrupaciones e individuos impulsores de este movimiento establecieron complicidades en diferentes núcleos comunitarios de zonas rurales y urbanas. El conjunto de acciones que acompañó el movimiento de revitalización fue posible gracias a la percepción del valor de la práctica social del FJ para su reincorporación en las comunidades en la cuales se había perdido. Conforme el movimiento fue avanzando se hizo patente la negociación cultural de los diferentes actores sociales que se incorporaron a estas iniciativas. En la actualidad existe un balance importante entre las acciones que suceden a nivel de las comunidades de base del FJ y las que se encuentran en situación de diáspora, como en Barcelona.

En este estudio hemos propuesto una forma de categorizar las diferentes corrientes que tensionan los impulsos de continuidad o disrupción de la práctica artística del FJ. Para ello se han explorado los términos de cultura popular, tradicional y folklórica, pues son conceptos que frecuentemente se referencian cuando hablamos de estos tipos de manifestaciones artísticas comunitarias. Lo que se ha podido observar en este análisis es que cada una de las categorías entraña una serie de contradicciones entre lo que se entiende como la “alta” cultura o de “élite” y lo que se etiqueta como cultura del “pueblo” o “baja”. Los conflictos también operan internamente dentro de la práctica social. En este sentido existen impulsos de creación e innovación mientras que también existen iniciativas de conservación y continuidad de la tradición. Por otro lado, la conceptualización de lo folklórico siempre genera asperezas pues por un lado se percibe que está al servicio de ciertas ideologías nacionalistas, o frecuentemente está sujeto a la lupa de la autenticidad para verificar su legitimidad y conexión con los saberes comunitarios.

De igual manera, en este estudio se ha podido corroborar un esfuerzo por abordar el objeto de estudio con una perspectiva crítica interseccional. Para ello se ha realizado un análisis sobre las fórmulas históricas de construcción de las diferencias dentro de esta práctica social. Los ejes en los que nos hemos centrado para realizar este análisis incluyen los procesos de racialización y la articulación simbólica de ciertos roles de género en el FJ. En este proceder se ha podido observar que las dinámicas sociales se encuentran intervenidas por ciertos esquemas de valor que subyacen en las comunidades. Sin embargo, el hecho de reflexionar activamente sobre estos patrones de conducta abre la posibilidad de modificar sistémicamente la continuidad de ciertas dinámicas de desigualdad o invisibilización.

En esta investigación también se han establecido las bases teóricas del corpus utilizado para abordar el análisis del FJ. En el proceso de delimitación, se han seleccionado tres ejes temáticos. El primero, centrado en la performatividad, aborda aspectos como la enunciación, la estética, la ritualidad y la relación de la performatividad con el género. Dentro del ámbito de la performatividad se definen dos elementos cruciales que influyen directamente en el FJ. Por un lado, lo performativo nos ayuda a vislumbrar la estructura de un acontecer que genera sus normas de autorregulación que se insertan en un contexto específico. Este contexto aporta estímulos al evento y de esta manera se genera el bucle de retroalimentación poético. Por otro lado, los eventos de carácter performativo necesariamente remiten a un referente previo mediante un mecanismo de citacionalidad. Esto se encuentra especialmente presente en la manera en que los versos o las figuras musicales pueden tener una autoría primigenia ausente y al enunciarse en un FJ, adquieren presencialidad y actualidad. Estas dos características se complementan mutuamente, generando una dinámica de referencialidad autogenerada.

En el ámbito de lo ritual, el FJ se encuentra nutrido de estructuras, formas de comportamiento e interacciones que en su conjunto permiten desvelar una forma de realidad liminal que se identifica como *communitas*. Así pues, las fórmulas para introducir ciertos cantos, saludos, despedidas, gestos también se pueden considerar acciones escénicas que aportan un sentido de ritualidad secular al evento, a pesar de no seguir ningún patrón dramático preestablecido. En cuanto a lo que respecta a la performatividad del género en el FJ, nuestra investigación se

ha aproximado desde dos perspectivas. Por un lado, se han, abordado algunas manifestaciones de género no normativas como es el caso del universo referencial del son de la "Indita", el cual se relaciona de manera dual con un ámbito mitológico-narrativo y simultáneamente con un ámbito carnavalesco. Por otro lado, también se ha abordado la noción de cuerpo-discurso para acotar el fenómeno del mutismo selectivo al que están frecuentemente sujetas las mujeres en el FJ.

El segundo eje temático en el corpus teórico se enfoca en comprender las herramientas colaborativas y las estrategias de disfrute presentes en el acontecimiento. En esta investigación nos hemos decantado por el término de convivialidad pues consideramos que reconoce las interacciones entre personas y culturas de manera fluida, mientras que la multiculturalidad tiende a observar las relaciones de contacto entre culturas como elementos estáticos e impermeables. Por otro lado, la noción de interculturalidad otorga énfasis a la dimensión relacional entre individuos, pero suele acarrear un sentido normativo que aísla una identidad individual como esencial e inamovible. Así pues, la convivialidad del FJ se considera necesariamente performativa, pues sus códigos de relación son ejecutados y percibidos de manera distinta según la localización del acontecer festivo y la idiosincrasia de las personas participantes. En este sentido nuestros referentes para definir las estructuras de convivialidad performativa son la copresencia, la participación, el convivio y la reciprocidad (expresada en formas de organización típicas como la mayordomía) y la estructura de pares.

La copresencia remite en un primer nivel a la noción de encuentro entre personas que acuerdan separarse de su vida cotidiana para reunirse en una territorialidad y temporalidad específica para compartir una experiencia de interacción social. En un segundo nivel la copresencia alude el carácter entrópico de la interacción, ya que la improvisación y espontaneidad pueden dar lugar a superposiciones y conflictos, que se resuelven mediante los propios códigos del evento y alimentan su dinámica, generando un bucle autónomo.

La noción de participación en las estructuras de convivialidad busca incidir en la posibilidad de intervención de las personas asistentes. En este sentido, en el FJ no se suele hablar de espectadores o audiencia sino de participantes en potencia. Esta lógica desvela diversos tipos de interacción y estructuras musicales participativas. Las formas abiertas, cortas y repetitivas son elementos recurrentes que permiten

acceder a la ejecución en diferentes momentos sin perturbar la estructura general. Usualmente los inicios se plantean de manera gradual, construyéndose poco a poco hasta llegar a un final del mismo carácter. Los ritmos y tempos son constantes, y las texturas densas, lo que significa que hay numerosas capas de sonido que se combinan para crear un todo cohesivo.

En cuanto a variaciones tonales o de contraste, éstas suelen ser sutiles, aunque presentes, y la virtuosidad individual suele quedar en un segundo plano, puesto que se le otorga mayor importancia al proceso y experiencia de la construcción impromptu del evento. Las afinaciones en la música participativa suelen ser amplias y en el caso del FJ esto es parcialmente cierto. En los registros históricos está documentado la presencia de diversas afinaciones; sin embargo, en la actualidad diversas afinaciones han caído en desuso a favor de una estandarización que facilita la integración de diversos instrumentos y un rango amplio de capacidades de interpretación. Es importante aclarar que el FJ como un sistema musical abierto y participativo ofrece diversos niveles de complejidad que se van desvelando gradualmente de modo que en un acontecer pueden coincidir diversos ejecutantes que participan, cada uno a su nivel y competencia. Los sonos o piezas musicales que conforman el FJ, se pueden considerar como una colección de recursos que se regeneran con cada ejecución. En este sentido las reglas, formas y movimientos entran en juego para generar una experiencia compartida.

La noción de convivio se ha abordado con el objetivo de enmarcar y orientar el estudio del FJ como un evento festivo de reunión y celebración. Es pertinente recordar que esta conceptualización se basa en una revalorización de la oralidad en la historia de la literatura y se enfoca en la sociabilidad, el compañerismo y la cercanía física y sensorial. Estas cualidades ponen de manifiesto el valor de la resistencia de la cultura jarocho, frente a las iniciativas de instrumentalización estatal o ideológica. También queda patente su capacidad de interacción colaborativa y negociación para resistir la desterritorialización, la desaturización, la homogenización cultural y la espectacularización de la cultura. Estos elementos son clave para entender la articulación social de tipo de prácticas artísticas, que se pueden definir como conviviales.

En el campo de las estructuras conviviales que atañen al FJ, también se ha mencionado la mayordomía. Esta forma de organización comunitaria cívico-

religiosa se ocupa de la planificación, gestión y ejecución de las fiestas patronales en algunas regiones del sureste de México. Su origen se remonta a las cofradías para la evangelización durante el periodo Colonial. En la actualidad, las mayordomías están asociadas al ámbito de la religiosidad popular y gozan de amplia vitalidad. La labor principal es considerada altamente prestigiosa y se compone de un sistema de repartición de labores dentro de la propia comunidad. Para afrontar la magnitud de las tareas se recurre a prácticas sociales de cooperación, reciprocidad y solidaridad. También se modifican los patrones de economía local, adquiriendo deudas y rentabilizando el trabajo en comunidades externas para recaudar fondos. De manera general no se puede afirmar que la mayordomía sea una constante en la gestión comunitaria del FJ en México, mucho menos en Barcelona. Sin embargo, cuando se hace presente, su implementación adquiere la relevancia de un cargo público al servicio de la colectividad.

Para finalizar el apartado de las estructuras de convivialidad, realizamos una propuesta denominada “de par a par”. Este protocolo de interacción está basado en la proliferación de redes digitales de comunicación, fundamentalmente la Internet. Estas herramientas han creado nuevas pautas de colaboración global y simultánea que ha afectan la percepción del tiempo y el espacio en las relaciones sociales. Estas innovaciones tecnológicas han enriquecido la percepción de sincronía, facilitando el flujo de información entre diferentes comunidades y permitiendo la realización de eventos en tiempo real en diferentes sitios geográficos. Sin embargo, se detecta la necesidad de desarrollar estrategias descentralizadas de comunicación global para el FJ, al margen del entramado de filtros y mecanismos de censura de las tecnologías privadas que existen actualmente. La estructura de pares encuentra resonancia con el concepto de *meshwork*, o trabajo en red. Esta noción se recupera de la labor de las comunidades fandangueras de la costa oeste de Estados Unidos. En estas experiencias, al igual que en el movimiento jaranero de los años ochenta, los agentes culturales observan la importancia de la convivencia en el fandango comunitario, como sustento social de la cultura musical. Estas actividades se complementan con ejecuciones de concierto en formatos escénicos convencionales. Cabe recalcar que las estructuras paritarias y mutables de las comunidades del FJ pueden establecerse gracias a los canales digitales, pero en esta investigación priorizamos la experiencia del cuerpo

humano en relación con su entorno por encima de las relaciones mediadas por la tecnología.

El tercer eje de análisis del corpus teórico se enfoca en el fenómeno de las comunidades en situación de diáspora o migración. La relación con los ejes anteriores radica en comprender la manera en que los contextos otorgan sentido a los actos performativos y permiten tanto el intercambio de saberes como la oxigenación de la tradición. También es importante reconocer como los entornos locales y globales del FJ generan universos simbólicos y estrategias de convivencia que ayudan a resistir en escenarios sociales a menudo hostiles. Este hecho deviene de las dinámicas de diferenciación y jerarquías culturales que se articulan desde ciertas políticas públicas de estado. No obstante, la vinculación entre migración, globalización e identidades comunitarias no surge únicamente desde la resistencia, sino también de la capacidad de transferencia y adaptación de ciertas prácticas culturales que mejoran el alcance compartiendo recursos y repartiendo labores de manera diversificada. En el ámbito de la migración la noción de frontera se encuentra inscrita dentro de la propia experiencia subjetiva, aunque no siempre existe un solo origen o un sentido de retorno al lugar de proveniencia. En este sentido, los análisis de convivialidad demuestran que es poco probable que una persona encuentre cabida en un solo núcleo o formación social de manera estable durante toda su vida, independientemente de su lugar de arraigo territorial.

El núcleo central de esta investigación se centra en el análisis de la performatividad del FJ en el ámbito urbano de la ciudad de Barcelona. En este contexto multicultural existen tradiciones locales muy arraigadas, como son las fiestas mayores de barrios o las conmemoraciones de calendas rituales y/o religiosas. Paralelo a ello en esta ciudad conviven diversas culturas las cuales aportan sus propios rituales y formas de socialización. Por ello resulta prioritario multiplicar las opciones de interacción entre las personas. Este procedimiento de hibridación y mestizaje festivo debe alejarse de la folklorización o instrumentalización de las celebraciones típicas de las personas migrantes. Es decir, no deben multiplicarse las fiestas en el calendario, sino que deben diversificarse las maneras de interacción festivas. Para ello deben existir ciertos espacios pedagógicos y de mediación para situar los saberes comunitarios, darles el reconocimiento que se merecen y evitar su banalización. Como menciona Turino, la diversidad cultural no puede abordarse como un recurso

explotable dentro del mercado de los bienes inmateriales. Toda práctica artística comunitaria forma parte de un sistema cultural complejo con marcos de valor propios, hábitos y prioridades, el cual aporta dinámicas propias de relación y convivencia al contexto global actual.

Las herramientas compositivas que aporta el FJ para fomentar dinámicas de convivencia comunitaria en el contexto local de Barcelona se han agrupado de manera temática. En el ámbito espacial se ha podido observar que el uso del es radial y ambientalista, pues se encuentra determinado por una tarima de madera que se ubica en el centro alrededor de la cual se reúne la concurrencia. Otro valor primordial de la espacialidad del FJ es su capacidad de ocupar el espacio público, tradicionalmente percibido como un lugar en disputa y generar espacios de convivencia segura para las comunidades que forman parte de esta práctica artística.

En cuanto a la temporalidad de los FFJJ se ha encontrado que su duración tiende ser dilatada a pesar de estar acotados dentro de las programaciones convencionales de los equipamientos culturales de la ciudad. En este sentido se ha observado que el del FJ que sucede en situación de diáspora, el proceso de citación del referente en origen está dislocado a favor de la performatividad situada. Esto quiere decir que los elementos compositivos juegan en el presente, nutriendo las dinámicas de improvisación y los bucles de retroalimentación autopoietico. Sin embargo, existe un sustrato del acontecer que conecta con los referentes afectivos creados en las comunidades de origen y/o aprendidos a partir de la tradición oral en comunidades de pares.

En lo que se refiere a la corporalidad, se ha podido observar que se respetan muchos de los códigos tradicionales para acceder a la tarima y para llevar el ritmo con los pasos de zapateado. El hallazgo más relevante ha sido la conceptualización del “pedálogo” como forma de establecer un diálogo entre tarima e instrumentación. Cabe destacar que para que el diálogo sea efectivo debe de existir un conocimiento previo respecto a las variaciones, acentos, repiqueteos, movimientos o mímica que se pueden realizar según cada son. Con todo ello es posible establecer también dinámicas de improvisación y diálogo entrenando la capacidad de escucha.

En el ámbito de la oralidad, se ha podido observar que existe un proceder metodológico que depende de la historia viva y que ayuda a la socialización de esta práctica cultural. Otro hallazgo significativo se detecta en las formulaciones orales que suceden tanto de manera improvisada como planificada durante los FFJJ. Estas fórmulas orales tienen la capacidad de establecer dinámicas de equivalencia y traducción en diferentes núcleos culturales. De esta manera también se tejen complicidades o puentes entre diferentes tradiciones populares y se generan nuevos imaginarios simbólicos.

En el ámbito de la instrumentación se ha podido observar que los FFJJ en Barcelona respetan la organología tradicional de jaranas de diferentes tamaños, así como la presencia de requintos, aunque es verdad que en este territorio escasean intérpretes de requinto o guitarra de son. Sin embargo, la variopinta composición de la comunidad local permite que cada persona aporte su acervo cultural y que no exista virtualmente ningún impedimento para su acoplamiento grupal. De esta manera se pueden encontrar celebraciones con intérpretes de violín, viola, concertina, flauta, marimba y hasta de saxofones. De igual manera han influido las iniciativas pedagógicas como ha sido el caso de los dos talleres intensivos de construcción e interpretación de marimbol; de esta manera su aportación rítmica también es frecuente. Entre otros instrumentos de percusión también se encuentra la quijada de burro y sus sucedáneos de madera; cabe recordar que este objeto instrumental forma parte del acervo cultural de la música afrodescendiente en diversas partes de Latinoamérica y EE.UU.

En el ámbito de la creación poética o versada, se ha podido observar la pervivencia de ciertas estructuras métricas que conectan con tradiciones orales de romances medievales y otras plantillas poéticas y teatrales del Renacimiento y del Barroco. En el caso del FJ las formas que predominan son la copla octosilábica, la décima y la seguidilla. Cabe destacar que el caso de la décima es un género que se ha cultivado con dedicación y goza de gran salud en diversos territorios del Caribe. En el caso de la cultura musical del son jarocho, los sones normalmente tienen temáticas sobre la vida cotidiana. Se habla de las labores de trabajo del campo y el trabajo en el mar, de amores, desamores, de flora y fauna local. Ahora bien, cuando la música migra las temáticas cambian. Aquí se habla de leyes de extranjería, del trabajo precarizado o del derecho a la vivienda. En este sentido vuelve a ser patente

la cualidad maleable del discurso enunciado o cantado y las formulaciones orales musicalizadas. Mediante la capacidad de transferencia o traducción de temáticas se puede generar un diálogo con el contexto local.

El aspecto de la improvisación del FJ, se ha podido observar que es el mecanismo de tensión-cohesión que mantiene en estado de alerta a todas las personas y elementos participantes. En este sentido lo que se plantea es un juego al que se accede voluntariamente y para el cual existe un amplio entrenamiento intuitivo. El FJ forma parte de una cultura musical tradicional y de esta manera casi todas las interacciones que se generan están acotadas por una serie de “reglas” o “códigos” tácitos que se conocen mediante la experiencia. En este sentido los eventos que se realizan en Barcelona buscan dar continuidad a estas tradiciones, aunque en ciertos casos, algunos códigos sufren variaciones. Algunos de los elementos que posibilitan una interacción de improvisación satisfactoria son la escucha colectiva, la claridad en la comunicación y una metodología propia para abordar la incertidumbre de hacer parte de un evento donde todo puede suceder.

En este sentido el conflicto también es una posibilidad patente pues en el encuentro de las intersubjetividades pueden existir desavenencias o diferencias de perspectiva. Incluso la propia interacción improvisatoria puede generar sentimientos de rivalidad o competencia. Sin embargo, el FJ también genera sus propias dinámicas de mediación y apaciguamiento. La propia naturaleza del evento permite la flexibilidad de establecer diálogos tanto en la música, la danza o la poesía así como a la periferia tomando una bebida o un alimento. La finalidad del evento es la convivencia y la participación de modo que en los modos de relación prima un espíritu de cordialidad y de respeto a pesar de que se juegue a llevar al límite las capacidades interpretativas.

Para terminar esta reflexión me gustaría compartir una inquietud personal que refleja una de las luchas constante en la evolución de esta investigación. Para ello es pertinente retomar la reflexión de Silvia Rivera Cusicanqui (1987) a propósito del relato “El Etnógrafo” de Jorge Luis Borges. El cuento breve narra la historia de un joven académico que se embarca en conocer los secretos de la ritualidad de una población amerindia originaria. Rivera señala este texto como un epítome de los problemas epistemológicos de la etnografía y la antropología. Los conflictos morales y éticos devienen del hecho de aproximarse a un sistema cultural ajeno,

desde una posición de asimetría o extractivismo. En un contexto global donde todo se encuentra disponible para ser apropiado, aquel que llega primero y planta su bandera tiene prioridad sobre el derecho de posesión, aún y cuando los bienes culturales sean legados intangibles. He ahí que mi mayor reparo como investigadora y entusiasta participante de la práctica cultural del FJ es ser una persona doblemente externa a la tradición. Primeramente, por ser una persona cuyo origen no se corresponde al linaje auténtico de lo jarocho y, en un segundo nivel, por tener una pretensión procedimental y analítica sobre esta práctica artística. La labor de investigación académica conlleva una carga simbólica que frecuentemente refuerza jerarquías epistemológicas, las cuales ciertas corrientes filosóficas actualmente buscan reformular. Estos tópicos se expresan de forma pedestre en las dicotomías de lo civilizado frente lo primitivo, lo cosmopolita frente a lo provinciano o lo moderno-contemporáneo frente a lo arcaico.

Para evitar caer en estas simplificaciones deseo compartir la estrategia que mi campo de estudio y la metodología de trabajo me han permitido descubrir a través de los procesos de análisis y reflexión. El FJ es una práctica artística tradicional, comunitaria y convivial que genera experiencias inmateriales que conmocionan y afectan en un nivel tanto individual como colectivo. También es un acontecer ligado a una temporalidad histórica y política, lo cual ha mostrado que puede ser susceptible de caer en impulsos instrumentalizadores por diversas ideologías. Ahora bien, su difusión depende de la proximidad aurática, de la oralidad y de la interpretación.

Como ha mencionado Spivak (2012), las formulaciones orales y el lenguaje tiene la capacidad de esquivar los impulsos privatizadores por el sencillo hecho de que establecen equivalencias entre diferentes tradiciones culturales y por otro lado despiertan el afecto íntimo hacia la lengua. El lenguaje es un bien inmaterial público que se convierte en una herramienta privada unida a la experiencia personal. En este sentido las epistemologías orales y corporales que he podido conocer y compartir aquí sobre el FJ no agotan ni por asomo el saber inherente a esta práctica artística, pues estas epistemologías siempre estarán ligadas al proceso de vivencia, asimilación, traducción y corporización a nivel individual. Como menciona el personaje de Borges, tal vez la enunciación del "secreto" no constituye el acto sustancial tanto como los caminos que llevan a él. Esas andanzas hay que conocerlas, amarlas y llevarlas a cabo de primera mano.

Anexos

En esta sección incluimos los datos complementarios del trabajo de investigación. Se agrupan en las herramientas de investigación cuantitativas (la elaboración de la encuesta y los gráficos que muestran el perfil sociodemográfico de las personas participantes de los FFJJ en Barcelona) y las herramientas cualitativas (guion de entrevistas, talleres de mediación, crónicas de fandangos e investigación a través de la praxis artística).

A. Cuestionario guía para las entrevistas personales

Los testimonios y entrevistas que fueron realizados en México se recogieron durante junio, julio y agosto de 2018, durante una estancia de investigación en la Universidad Veracruzana. Las entrevistas a los agentes motores del fandango en Barcelona se efectuaron entre enero y diciembre de 2022²³⁶. A continuación, se enumeran las preguntas guía:

- 1.- Nombre
- 2.- Lugar de nacimiento
- 3.- Ocupación
- 4.- ¿Cuál es tu vinculación con el fandango jarocho (o con la música tradicional)?
- 5.- ¿Qué características particulares y distintivas observas en el fandango que se hace en esta región (Veracruz o Barcelona)?
- 6.- ¿Qué puedes comentar respecto a la comunidad que lo practica?
- 7.- ¿Cuál es tu opinión respecto al papel de la mujer en el fandango?

Este cuestionario sirvió como guía para la realización de las entrevistas realizadas para este trabajo de investigación, sin embargo, durante el encuentro presencial, las preguntas se utilizaron a modo de guía para favorecer una dinámica de plática cotidiana, principalmente en los encuentros esporádicos con las personas de la

²³⁶ El material audiovisual de las entrevistas realizadas en Veracruz y en Cataluña ha sido resguardado en la Fundación INBA (México) con el objetivo de diseñar de una herramienta pedagógica para la enseñanza del son jarocho a un nivel de educación secundaria

comunidad fandanguera de Barcelona. Las personas que se entrevistaron para conformar esta investigación fueron las siguientes:

En Veracruz

- Camil Meseguer Rioux. Músico, gestor y promotor cultural, miembro del grupo *Sonex*
- Claudio Martínez Sánchez. Músico, investigador y etnomusicólogo
- Esteban Gonzalo Vega Hernández. Músico tradicional y promotor cultural, miembro del grupo *Los Vega*
- Joel Cruz Castellanos. Músico tradicional y promotor cultural, miembro del grupo *Los Cojolites*
- Juan Campechano Yan. Músico tradicional, docente y promotor cultural, miembro del grupo *Mono Blanco*
- Julio Corro Lara. Laudero, músico tradicional y promotor cultural, miembro del grupo *Estanzuela*
- Luis Felipe Luna. Músico y promotor cultural, miembro del grupo *Sonex*
- Mario Hernández. Fotógrafo y promotor cultural
- Rafael de Jesús Vázquez Marcelo. Investigador, músico tradicional y gestor cultural, miembro del grupo *Estanzuela*
- Rafael Figueroa Hernández. Doctor en Historia, investigador, versador y gestor cultural
- Randall Kohl, Doctor en Etnomusicología, músico e investigador
- Ricardo Perry Guillén. Promotor cultural, investigador y miembro fundador del grupo *Los Cojolites* y *Chuchumbé*
- Yolanda María Cervantes Ríos. Música, investigadora y docente.

En Barcelona

- Amílcar Vargas. Doctor en Patrimonio cultural, músico y bailarín
- Ana Hernández Pichardo. Maestra en Gestión cultural y música

- Ana María Chagra. Música, editora y activista
- Artur Gaya (*Espai de la Jota* en Tortosa). Músico y periodista, miembro del grupo *Quico el Cèlio, el Noi i el Mut de Ferreries*
- César Cárdenas. Promotor y promotor cultural
- Dickinson Balmore Rosales *Dickens*. Músico, laudero y gestor cultural
- Francesc Tomàs Aymerich *Panxito*. Músico, promotor y gestor cultural; miembro del grupo *Tlalli*
- Guadalupe Cano. Actriz, maestra, versadora, música y promotora cultural. Forma parte fundadora del grupo *Xiuh-Xic*
- Karina Alvarado. Bailadora, docente y participante del ensamble de música y danza folclórica afincado en Barcelona: *Son de México*
- Marc Riera. Músico, docente, promotor cultural y miembro de la compañía *Xuriach*
- Martina Etchegaray. Música, versadora y terapeuta
- Pedro Strukelj. Ilustrador, músico y promotor cultural
- Raxa de Castilla. Doctora en Artes escénicas, música y bailadora
- Ricardo García. Bailarín, actor, músico y miembro fundador del grupo *Xiuh-Xic*
- Sarah Mlynarczyk. Antropóloga, música y promotora cultural
- Simao Hernández. Músico, antropólogo, mediador y miembro fundador del grupo *Xiuh-Xic*
- Susana Isunza Vizuet. Bailarina, docente y promotora cultural.

B. Formato y resultados de encuesta virtual

La encuesta fue difundida de manera virtual entre diciembre de 2019 y enero de 2020 por redes sociales con el objetivo trazar un perfil sociodemográfico del participante habitual del fandango. De manera general se puede afirmar que el fandango que se ejecuta en Barcelona es una práctica asociada a un colectivo

migrante-transitorio de origen mexicano, aunque no se caracteriza por ser altamente excluyente o sectaria. Por el contrario, las dinámicas relacionales intracomunitarias se asemejan a nodos que comparten intereses comunes y que pueden coincidir simultáneamente en proyectos individuales y colectivos.

La encuesta se realizó por medios virtuales con un formulario de internet en el que se introdujeron preguntas sociodemográficas (edad, género, ocupación, lugar de nacimiento y lugar de residencia) para conformar un perfil general de los participantes y entusiastas del fandango jarocho en Barcelona y alrededores.

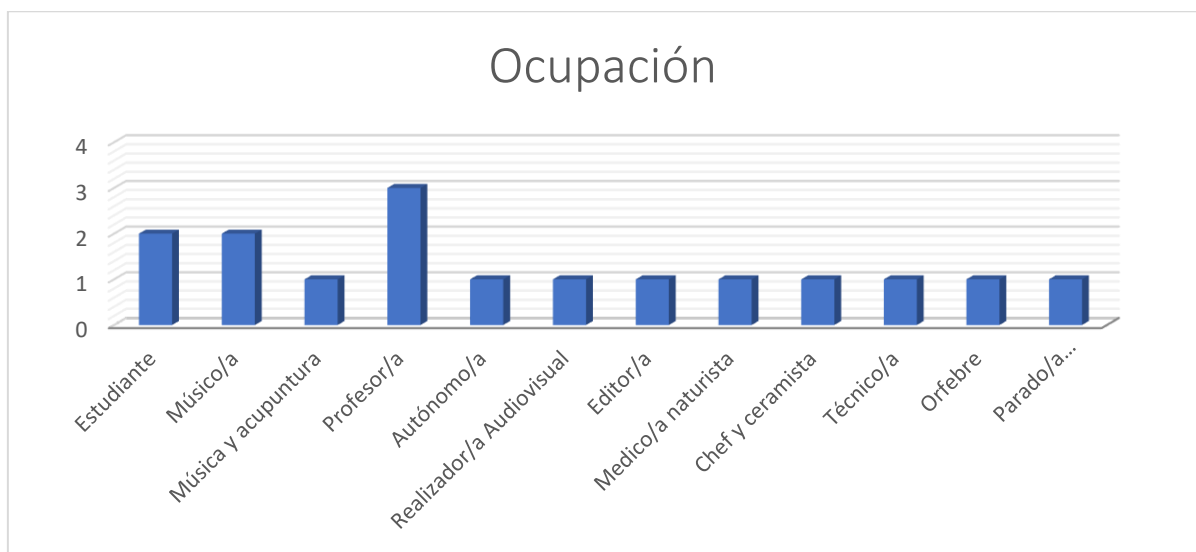
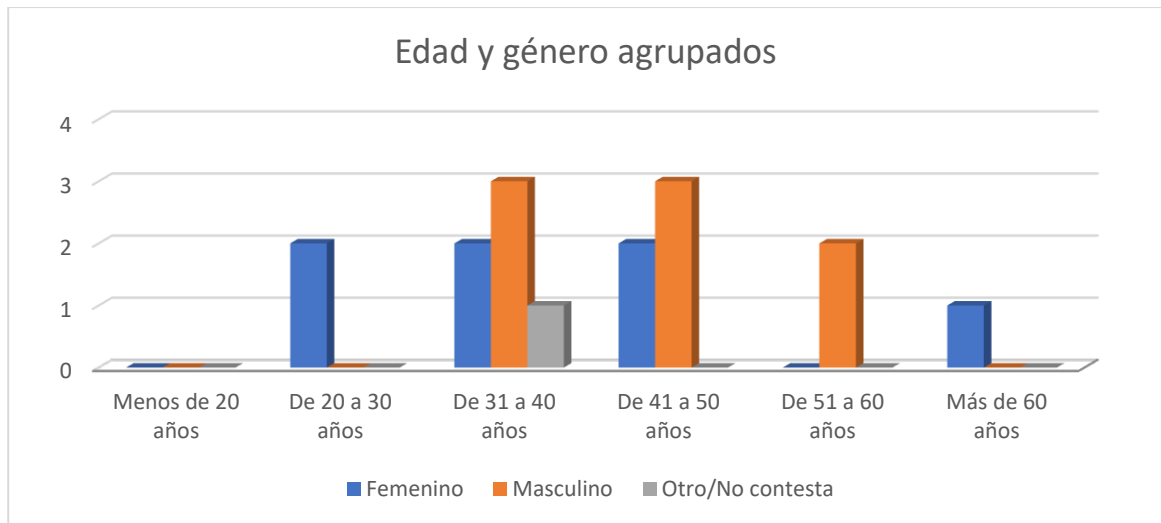


Encuesta Tesis Fandango 2019 (patricia)

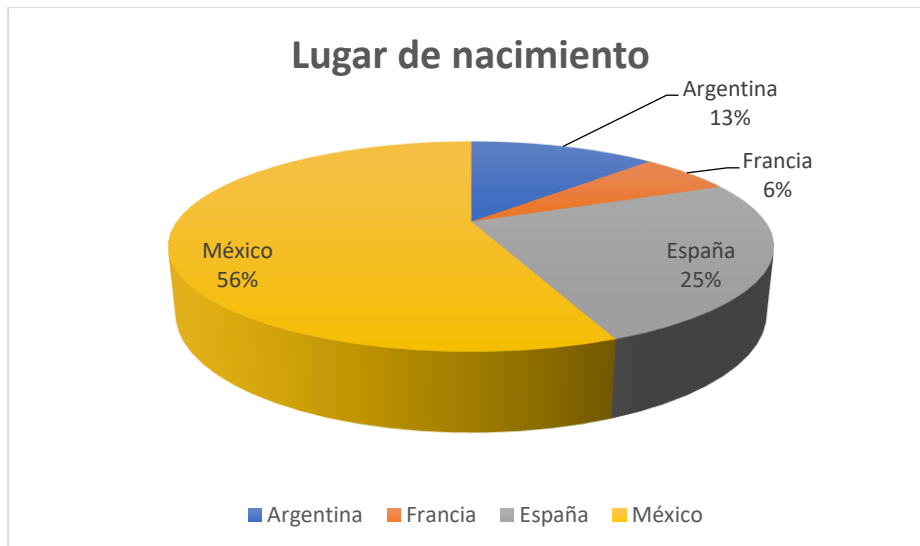
Las respuestas de este formulario se utilizarán con fines académicos únicamente. No se publicarán nombres bajo ninguna circunstancia. Otros datos sensibles (como edad, género, lugar de nacimiento, etc.) se presentarán de manera esquemática como desagregado estadístico, dentro del apartado de anexos. El trabajo se publicará bajo las licencias recomendadas por la Universidad Autónoma de Barcelona (UAB) de Creative Commons (CC) de CC-BY-NC-ND. De antemano gracias por su colaboración.

Visualización virtual de la encuesta

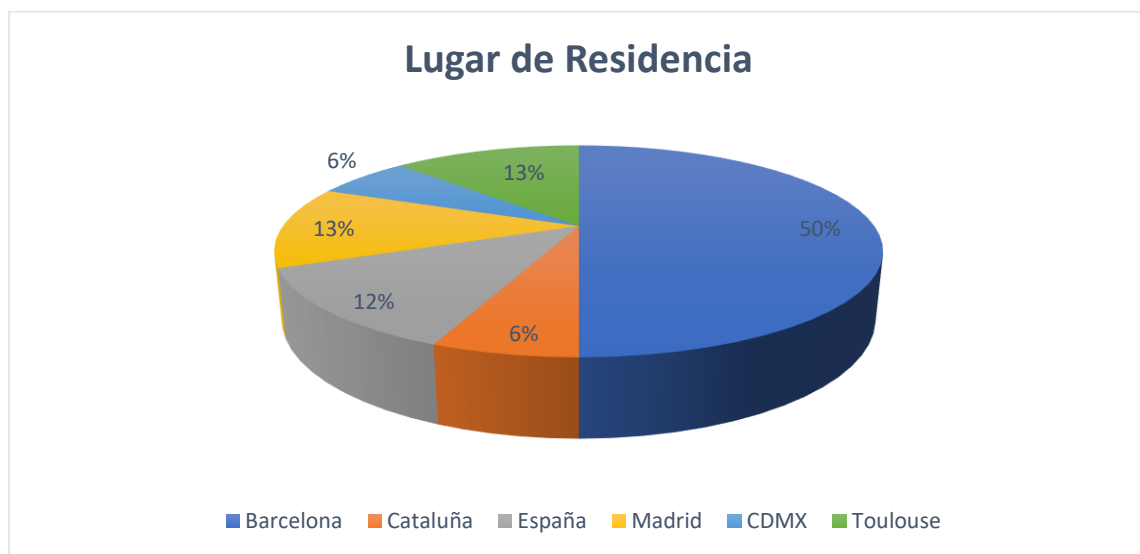
La encuesta fue respondida por 16 personas, con una participación ligeramente mayor en el caso de los hombres. La edad promedio identificada fue de 41.8 años. En la pregunta relativa a la ocupación se puede observar que predominan las profesionales liberales y las personas que se dedican a la música de manera profesional no superan más del 20%, es decir tres personas.



En las preguntas relativas al lugar de origen se puede observar que en su mayoría las personas que asisten al fandango provienen de México. Cabe destacar que algunas personas llegaron a especificar la ciudad de nacimiento: Barcelona, Buenos Aires, Ciudad de México, Sabadell, Valencia y una persona de Veracruz.



En la pregunta sobre el lugar de residencia se puede ratificar que la comunidad del fandango de Barcelona se compone de una población mixta. Por un lado, se observa que el 50% vive en el área metropolitana y el otro 50% se traslada de otras regiones de Cataluña, Madrid o inclusive desde otro país (Francia o México).



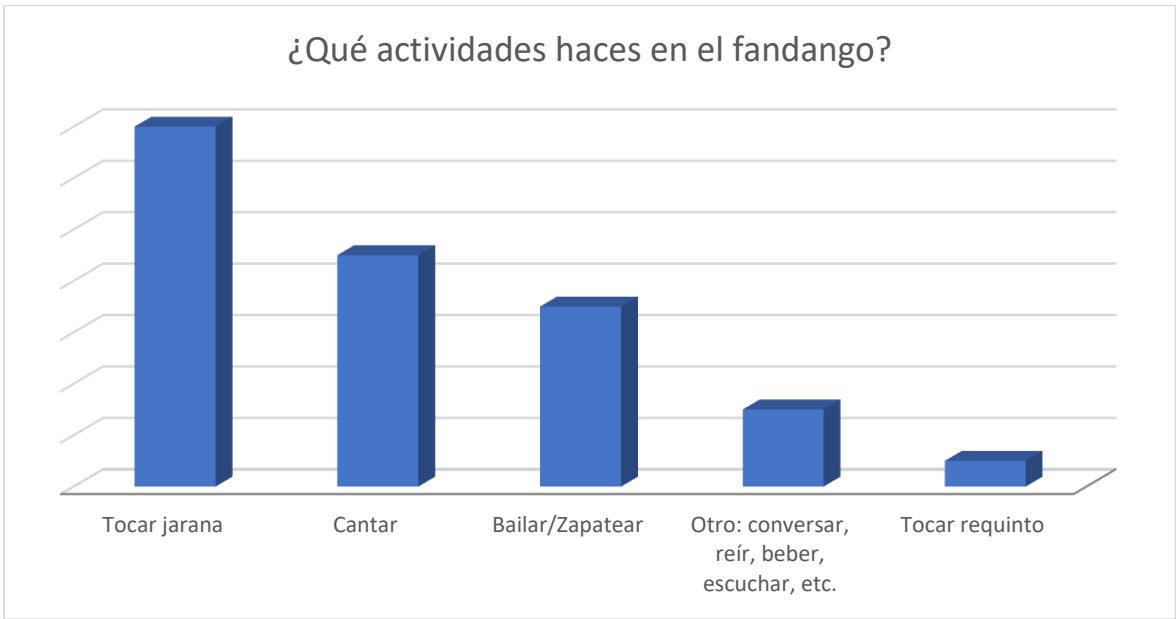
Posteriormente se consideró necesario plantear una pregunta sobre la experiencia previa en este tipo de celebraciones. Se puede observar que predominan las personas participantes con una antigüedad de 1 a 5 años. Por otro lado, se destaca la ausencia de testimonios de personas que hayan participado en este tipo de actividades desde la infancia o con una antigüedad de menos de 1 año.



El objetivo de la siguiente pregunta era determinar el alcance de las dinámicas relacionales y comunitarias en el fandango. Se puede observar que la mayor parte de la gente que asiste a este tipo de eventos, la hace acompañado de amigos y/o considera que la gente participante cuenta como compañía. De esta manera se puede observar que de este tipo de eventos ofrecen un espacio de socialización que tiene un impacto significativo en el tejido social.

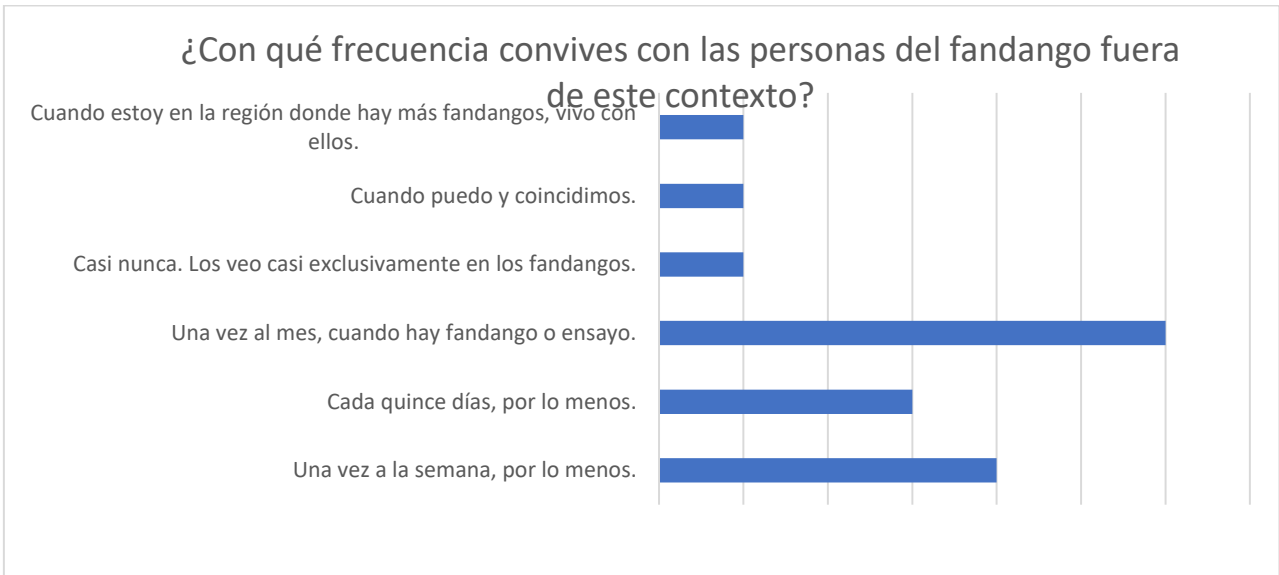


También se buscó recopilar información sobre las competencias performativas de las personas participantes. En el gráfico siguiente se puede observar que la jarana es el instrumento que tiene una presencia mayoritaria en el evento. Por el contrario el requinto, solo fue mencionado una sola vez.



Una mención aparte se merece el testimonio siguiente: “Tocar la jarana hasta sangrar la vida. Cantar versos y aliviar el corazón”.

En la pregunta sobre la frecuencia de convivencia se puede observar que, en el momento específico de la implementación de la encuesta (diciembre 2019-enero 2020), la gente tenía la costumbre de reunirse por lo menos una vez al mes. Durante la situación de distancia social por el COVID-19, las reuniones físicas se anularon y conforme fue reestableciéndose la presencialidad, los eventos y reuniones físicas volvieron a instituirse.



Las preguntas finales de la encuesta se transcriben íntegramente ya que se considera que aportan un valioso testimonio respecto a la experiencia de cada persona cuando asiste a estos eventos.

¿Qué te gusta del fandango?

- La convivencia. (dos personas indicaron esto)
- El espíritu de comunidad, de compartir, aprender e ir descubriendo juntas.
- *Tot. La festa participativa en comunitat que funciona amb les aportacions de tothom, balladors, músics, versadors, gastrònoms.*
- La improvisación, me gusta porque el fandango no tiene propiedad, cualquiera está invitado a expresarse. Me gusta la comunión que genera la música como acto terapéutico social y la magia del mantra, es como una meditación y una catarsis.
- La convivencia y la música.
- Poder tocar con gente, aunque que no sé mucho, y la convivencia.
- La música, la comunidad y la entrega.
- La música y el ambiente.
- Convivir.
- Que reúne a gente que le gusta la música.
- El ambiente comunitario.
- El ambiente.
- La improvisación, la alegría, la integración, la compenetración
- Lo que me gusta del fandango es lo que me hace sentir, y sobre lo cual es difícil poner palabras. Me parece mágico que, aunque el son jarocho es un lenguaje común (musical y poéticamente hablando) que compartimos los fandangueros, tal vez todos proyectamos sentimientos distintos en el fandango. Creo que es muy sano converger energéticamente con otras

personas y expresarse sintiéndose escuchado, aunque no conozcas a todxs. Para el fandango también es un acto de resistencia en muchos sentidos, una afirmación de uno mismo, de la voz propia y al mismo tiempo un borrarse en una creación colectiva de belleza gratuita.

- Es participativo, incluyente

¿Qué sones no se tocan y te gustaría que se tocaran?

- *Los Chiles verdes*
- *Los Canarios* i *el Guapo* però són de la tradició huasteca. I potser algun de tradició barroca catalana estaria bé intentar!
- *El trompito, el Curripiti*
- La lista es muy larga, pero por poner algunos ejemplos: *El borracho, Los Panaderos, La Maria Terolerolé, La Poblanas, La Gallina, La Iguana.*
- Seguro uno que no conozco, ¡hay tantos!
- *Las olas del mar y el Amanecer.*
- Sonos de actual creación; *Café con pan, el Amanecer...* o sonos con letras actualizadas que no desvaloricen a la mujer.
- *Ahualulco, Zapateado, Canelo.*
- *El guapo.*
- *El Coco, Los Huiles, La Iguana.*
- *La Morena, el Balajú, El Aguanieves, Los Chiles Verdes, La Indita, La Maria Terolé, La Guacamaya.*
- Ninguno en particular.
- Por desgracia el sonido del fandango se está estandarizando al que se toca, por ejemplo, en la Ciudad de México. Sería bonito que hubiera otros estilos

y tuviéramos la capacidad de tocar sones como: *los Panaderos*²³⁷, *la Tarasca*, *el Borracho*, *María Cirila*, por decir algunos.

- *Los Chiles Verdes*, *la Caña*, *la Tusa*
- *El canelo*, *los Juiles*, *la Tuza*, *los Enanos*, *el Celoso*, *el Camotal*, *la Lloroncita*, *los Palomos*, *el Gavilancito*, *María chuchena*, *La Sarna*... ¡muchos en desuso!
- *Las poblanas*

C. Estrategias metodológicas de investigación performativa

En esta última sección se presentan las estrategias de acción-reflexión que han acompañado a esta disertación. La forma de organización de los materiales sigue una lógica intuitiva que refleja las necesidades que se han dependido de la propia metodología de investigación. Como se ha mencionado anteriormente se han realizado talleres de mediación a modo de sistema de reflexión sobre los conflictos comunitarios en el FJ. Los talleres se llevaron a cabo en México durante la estancia de investigación realizada entre los meses de marzo y septiembre de 2018. Cabe mencionar que la observación participante se presenta en una modalidad de etnografía convivial siguiendo la propuesta de Victor y Edith Turner sobre la etnografía performativa (1982), para mostrar una visión participativa en un fandango en Veracruz y en Barcelona. Finalmente se ha puesto en valor la importancia de la práctica artística transdisciplinaria como metodología de investigación para profundizar en el lenguaje del FJ.

a. Talleres de Mediación Comunitaria

El proceso de investigación sobre las discordias propias del fandango se encaminó hacia la exploración del acontecimiento como un ambiente propicio para la gestión y mediación de conflictos. Esta intuición surgió debido al proceso de comparación entre las experiencias narradas por las comunidades diaspóricas y migrantes que hacen parte de la escena del son y del FJ en EE.UU. y lo que acontece en Europa. Como se ha mencionado anteriormente una de las principales diferencias entre

²³⁷ Este testimonio fue recogido a finales del año 2018 y principios de 2019. Se ha de destacar que durante el 2022 el son de *los Panaderos* se tocó al menos dos veces con una cierta fluidez por parte de la comunidad jaranera.

ambas experiencias es el arraigo que tiene esta práctica artística en los territorios. Mientras que en Europa las iniciativas son relativamente recientes, en EE.UU. existe una trayectoria que se remonta hacia la primera mitad del siglo XX (Figueroa 2014a:49). Otra de las diferencias sustanciales es el perfil sociodemográfico de las personas que hacen parte de los eventos. Mientras que en EE.UU. se distingue un perfil diverso de personas migrantes o descendientes, también forman parte los sectores culturales autóctonos que se auto adscriben como chicanos, latinos, o mexico-americanos. En el caso de Europa, las comunidades migrantes son marginales en comparación con otros países y se identifican con un sector “privilegiado” compuesto por estudiantes, investigadores, académicos o profesionales. El solo hecho de poder acceder a comprar un pasaje trasatlántico, marca una condición de diferencia frente a la persona que migra por tierra o mediante los diferentes caminos que existen para sortear la frontera norte. Estas diferencias observadas comenzaron a marcar una forma de vinculación diferente con el espacio simbólico que genera el FJ, mientras que en las comunidades de EE.UU. se observaba un claro posicionamiento político de resistencia, en Barcelona esta iniciativa no estaba expresada de manera manifiesta. Los temáticas y conflictos también divergían pues gran parte de la retroalimentación poética ocurre en diálogo con el contexto.

Después de tomar en consideración los factores contrastantes entre ambas comunidades, se recurrió a la metodología de trabajo del Teatro del Oprimido de Boal, en la cual se plantean diversos ejercicios que ayudan a analizar de manera performativa los desequilibrios de poder que existen en el ámbito social. También se exploraron metodologías de los trabajos posteriores de Boal provenientes de *El Arco iris del Deseo*, concretamente el ejercicio denominado “Con el *poli* en la cabeza” (Boal 2013:12). En esta aproximación Augusto Boal transforma las dinámicas del Teatro del Oprimido e introduce un matiz para dimensionar el poder y alcance de la autocensura mental implantada, la cual está relacionada con diversos conflictos sociales, económicos o políticos externos, que se encuentran interiorizados en las personas. En este sentido también es pertinente retomar la propuesta de Ascención Moreno, quien menciona que los procesos de simbolización que ocurren en la mediación artística permiten reformular sentidos y

significados del contexto cotidiano, permitiendo una reescritura de la propia identidad (2016:60)

En mi experiencia profesional previa había trabajado con los conceptos básicos para la implementación de la mediación escolar con alumnos de bachillerato. Para el trabajo de análisis del conflicto en el fandango, percibí la necesidad de relacionar los conceptos de mediación, comunidad y arte. Por esta razón decidí fortalecer las herramientas técnicas para el análisis e ingresé en una formación profesional como mediadora de conflictos comunitarios. En este proceso de aprendizaje conocí las condiciones previas necesarias para poder implementar una mediación, así como la función del mediador. A continuación, se expone un resumen de ello (Vega, Montero, Pérez-Angulo y Tejerina 2015:36):

- La mediación es ante todo un proceso voluntario. Lo que quiere decir que las personas participantes de un proceso de mediación lo hacen de manera libre, sin ninguna coerción u obligación de ningún tipo.
- Las dos o más partes en conflicto deben generar una disposición colaborativa para la búsqueda de acuerdos satisfactorios.
- Debe existir un principio de confidencialidad para generar confianza interna en beneficio de las partes implicadas. Esto quiere decir que los contenidos o temas de carácter delicado o sensible, abordados durante las sesiones de mediación, no serán difundidos externamente.
- El proceso deberá guiarse tomando como base los valores de la neutralidad, imparcialidad, equidad y honestidad; esto con el objetivo de que el proceso sea lo más objetivo posible.
- El proceso debe diseñarse de una manera flexible y adaptable al contexto específico de cada caso.
- Todas las partes vinculadas, incluida la persona mediadora, deberán trabajar en el desarrollo de tres competencias sociales: la asertividad, es decir la afirmación de las necesidades personales frente a la afirmación de las necesidades de los demás; la escucha activa, cosa que permite atender realmente al mensaje recibido y no lo a que se interpreta de él; y la empatía, que es la capacidad de ponerse en el lugar de la otra persona. El desarrollo

de estas habilidades permitirá facilitar la fluidez de comunicación en la mediación.

- La función general del mediador en el proceso es abrir canales de comunicación para ayudar a las partes a que ellas mismas encuentren un acuerdo o solución posible a su conflicto.

La mediación se puede implementar en diferentes ámbitos como el laboral, penal, educativo, intercultural, comunitario y artístico. Asimismo, es posible distinguir acciones de mediación “natural” o intuitiva (Vega, Montero, Pérez-Angulo y Tejerina 2015:62). Estas son ejecutadas por personas próximas a la comunidad, que gozan de un reconocimiento o prestigio que les permite interceder para ayudar problemas en su entorno inmediato. Estas funciones sociales se reflejan en las observaciones realizadas por Ferré (2003:42) y Gottfried (2005:110), en la cuales se destacan las capacidades de mediación de los músicos en sus respectivas comunidades.

Así pues, se preparó un proyecto de intervención social cuyo objetivo era establecer puntos en común entre el fandango jarocho y la mediación de conflictos en el ámbito comunitario. El planteamiento se enfocó hacia el trabajo con comunidades fandangueras en México, pues se valoró positivamente el contexto de una comunidad “control” o “modelo” que tuviese integrados intrínsecamente los valores del fandango que, en nuestra hipótesis, resultan relevantes para la mediación de conflictos: la empatía, la asertividad y la escucha activa. Aunado a esto, se considera que la noción de corresponsabilidad complementa las dinámicas relacionales necesarias para que un fandango y una mediación ocurran de manera óptima.

En el terreno del trabajo de campo, se realizaron dos talleres de diferente duración y en dos ciudades distintas de Veracruz. El primero se ejecutó en modalidad intensiva el 27 de mayo del 2018 en el Centro Cultural “Casa de Nadie”, dentro del marco del III Foro Estudiantil de Etnomusicología de la Facultad de Música de la Universidad Veracruzana (UV) en Xalapa, Veracruz. En este taller fue posible realizar un primer acercamiento con ejercicios prácticos y con la participación de un grupo heterogéneo de 20 personas. Había estudiantes, docentes, administrativos, músicos y usuarios del propio centro cultural. El rango de edad de los participantes estaba entre los 18 y los 70 años.

La sesión se dividió en tres partes; primero se hizo una presentación breve de los objetivos del taller y de cada participante. Posteriormente se realizó una variación adaptada del ejercicio de Teatro Imagen de Boal (2002:295), en la que cada persona representó a modo de estatua una actividad típica que sucede en los FFJJ. Así pues, había personas que hacían la mímica de bailar, tocar, hablar, etc. Posteriormente se les pidió verbalizar las sensaciones percibidas en esa postura, así como todo aquello que sintiesen en relación con las otras personas. Así pues, hubo una persona que mencionó que quería subir a la tarima pero que no le dejaban. Se abandonaron las estatuas del fandango y se hizo un breve coloquio para hablar sobre los diferentes conflictos que suelen suceder en el fandango. Un testimonio destacó por encima de los demás pues narró la experiencia de un chico que intentó subirse a la tarima durante un son de mujeres, pues se sentía apelado e identificado con esa música. Cuando efectivamente se animó a subir, una mujer mayor lo bajó inmediatamente del entarimado de mala manera. Los participantes del taller conectamos con esta historia así que se decidió trabajar con el tema. Se realizó un juego de roles, en el cual una persona interpretó al muchacho y otra, la amiga que había contado la historia, a la mujer mayor. Una estudiante de psicología se ofreció para conducir la mediación. El ejercicio de mediación resultó un experimento beneficioso a pesar de su brevedad pues tan solo duró cinco minutos. En este tiempo la mediadora tuvo oportunidad de preguntar a ambas partes su postura y se intentó promover una actitud empática en los participantes. El cierre de la sesión se hizo con los comentarios de las personas que observaron el juego de roles.

El segundo taller se realizó en el Centro de Documentación del Son Jarocho en Jáltipan de Morelos, Veracruz en el marco de los Talleres de Verano del 23 al 28 de julio de 2018. A este taller asistieron 15 personas aproximadamente; fundamentalmente jóvenes estudiantes del propio equipamiento cultural, al igual que algunas madres de familia. El rango de edad de las personas participantes abarcaba desde los 11 hasta los 65 años. Debido a que este taller se pudo realizar durante el transcurso de una semana, hubo oportunidad de construir una atmósfera de confianza y abordar gradualmente los temas con profundidad. A continuación, se desglosa la planificación de las sesiones y una relatoría de la experiencia:

1ª Sesión**“Introducción y antecedentes”**

Objetivos	<ul style="list-style-type: none">• Explicar la motivación del taller, los mecanismos de trabajo y los conceptos generales.• Transitar del contexto del fandango al contexto de la mediación mediante diferentes dinámicas, atendiendo a la experiencia específica de cada persona.• Conocer los intereses, posiciones, necesidades, deseos, expectativas de los participantes.
Preguntas generadoras	¿Qué sucede en los fandangos? ¿Qué problemas nos hemos podido encontrar en los fandangos? ¿Cómo se han resuelto esos problemas? ¿Qué problemas están relacionados con la comunidad?
Dinámicas utilizadas	Juego del “mensajero”, “Teléfono descompuesto”, dinámica de Teatro-imagen “Estatuas del fandango”.
Bitácora	<p>La sesión comenzó con una presentación a modo de resumen sobre las motivaciones del taller. Se habló de la importancia del fandango como un nodo que promueve la cohesión social y sobre la manera en que constituye una estrategia de recuperación del espacio público. También se habló de que esta práctica genera núcleos comunitarios seguros para la convivencia. Se agradeció a todos los presentes la disponibilidad para participar y se procedió a la primera dinámica. El juego del “mensajero” consiste en que se lanza un objeto pequeño, en nuestro caso fue una pelota, y la persona que lo recibe debe responder con su nombre, y su comida o color favorito. Nosotros lo hicimos sentados en sillas circularmente, pues había personas de edad avanzada. Al terminar todas las presentaciones, pasamos a la segunda dinámica: el “teléfono descompuesto”. En este juego, una persona piensa una frase corta y se la dice lo más rápido que pueda en secreto a la persona que está a su lado; ésta a su vez, repite la frase como la haya escuchado y así hasta que el mensaje regresa a la primera persona. Se recurrió a esta dinámica para hacer una analogía los problemas que surgen en el fandango y en la vida cotidiana a causa de los malentendidos en el proceso comunicativo. La dinámica no fue del todo óptima pues la frase</p>

presentó pocas variaciones. Posteriormente se hizo el ejercicio de Teatro-imagen de “Estatuas en el fandango” y se verbalizaron algunos conflictos. Sin embargo, al soltar las posturas y comenzar el coloquio de reflexión sentados, comenzó realmente un desfogue de las desavenencias comunitarias. Por ejemplo, se mencionó que para participar en un fandango hay que conocer las reglas de la tradición; también se habló de que algunos vecinos tenían problemas con los horarios en los que se hacían los fandangos, pues se hacían demasiado tarde, y de que había cierta fama de que la gente que solo va a beber y a drogarse, también se comentó algo sobre los “piques” con el pueblo vecino. La sesión se cerró haciendo una dinámica tomados de las manos, aproximadamente a las 9.30 pm. El ritmo general fue intermitente.

2ª Sesión “Confianza grupal e interpretaciones de datos objetivos”

Objetivos	<ul style="list-style-type: none"> • Reconocer los perfiles actitudinales de las participantes. • Promover un posicionamiento objetivo respecto a los conflictos, sin caer en interpretaciones parciales. • Experimentar diferentes dinámicas de relación con uno mismo y con los demás.
Preguntas generadoras	¿Cómo te desenvuelves en la vida? ¿Cómo te relacionas con los demás? ¿Qué es lo que consideras más importante cuando hablas con las personas? ¿Qué nos lleva a confiar en nosotros mismos? ¿Qué nos lleva a confiar en los demás?
Dinámicas utilizadas	Juego de decir nombre con mímica, Variación de la “gallinita ciega”, Estatuas II con lecturas visuales
Bitácora	La sesión comenzó con la dinámica de decir nombres y acompañar la enunciación con un movimiento, de preferencia activando todo el cuerpo. El objetivo del ejercicio era desentumirse, así como que poder repasar los nombres de las personas participantes. Posteriormente se trabajó en parejas una variación del juego de la “gallinita ciega”: una persona caminaba con los ojos cerrados y la otra la cuidaba en su desplazamiento.

El objetivo era promover y fortalecer la confianza mutua, sin embargo, hubo una incidencia provocada por dos jóvenes adolescentes que se pusieron a jugar. Decidí detener la dinámica, aunque no les llame la atención directamente. En experiencias futuras me gustaría poder hacerlo, pues sería una manera de trabajar mi propia asertividad. Después se habló la manera en que las interpretaciones personales pueden influir en los conflictos comunitarios. Para ejemplificarlo hicimos una variación del ejercicio de las estatuas. El ejercicio comenzó con una primera estatua, propuesta por una persona “escultora” voluntaria. La estatua se hizo con dos personas participantes que se daban la mano. Posteriormente se pidió a 5 voluntarios que cambiaran la escultura para cambiar el significado con un solo movimiento. Los chicos que estaban de “estatuas” empezaron a contagiarse de risa cuando otro “escultor” los puso tomados del brazo, como si fueran una pareja. La dinamización se fue reconduciendo en tanto que las personas que se estaban observando, daban sus propias interpretaciones sobre la imagen, enfatizando en que el carácter subjetivo de la mirada que se proyecta en las otras personas. El cierre de la sesión se hizo con una verbalización de la experiencia en una sola palabra y se dijeron cosas como socialización, amistad y que no debía dar vergüenza hacer cosas.

3ª Sesión

“Contextos sociales de intervención comunitaria”

Objetivos	<ul style="list-style-type: none"> • Poner en común los valores y habilidades sociales de la comunidad fandanguera. • Conocer el tejido social de la población fandanguera de Jáltipan.
Preguntas generadoras	<p>¿Cuáles son los problemas específicos de cada comunidad?</p> <p>¿Cómo nos podemos acercar a la elaboración de un diagnóstico del contexto inmediato?</p>
Dinámicas utilizadas	Lluvia de ideas, juego de “nidos y pájaros”, dinámica de “mapeo”

Bitácora | La sesión empezó con una lluvia de ideas y asociaciones sobre la palabra contexto. Después nos pusimos a jugar un juego que yo conocía como “casas e inquilinos” pero una chica en el taller me dijo que era igual que “nidos y pájaros”. La forma de jugarla es la siguiente: se hacen equipos de tres personas, dos se toman de las manos, formando el nido, y la tercera se queda en medio y es el pájaro. Se pueden dar tres consignas: “pájaro busca nido”, en cuyo caso las personas de que están en medio de la pareja se tienen que mover a otro “nido; “nidos buscan aves”, en este caso las parejas se mueven para atrapar a una persona que este sola; finalmente la consigna “¡terremoto!” quiere decir que todos cambian. Fue una buena dinámica ya que elevó el nivel energético, aunque debo confesar que hubo un incidente porqué dos mamás se dieron un cabezazo, y esto pasó porque no teníamos suficiente espacio. Posteriormente se hizo la dinámica del “mapeo” en equipos de tres. Se pidió a cada equipo que dibujara su comunidad. Los resultados coincidieron en dibujar mapas con calles, y en algunos casos inclusive con los nombres. En todos los mapas se marcó la ubicación exacta del Centro de Documentación del Son Jarocho, así como otros lugares de interés como sus propias casas, colegios, mercados y la estación de autobuses. El tiempo de la sesión se agotó, de modo que no se alcanzó a realizar la variación “construye una comunidad ideal”, en la cual los participantes hubiesen tenido que dibujar un mapa ideal. Por esta razón la reflexión final se volcó en pensar en las diferentes maneras que cada persona construye su entorno, así como encontrar estrategias posibles para crear distancia y mirar nuestro contexto de forma objetiva.

4ª Sesión

“Estrategias para la prevención de conflictos”

Objetivos	<ul style="list-style-type: none"> • Conocer las causas por las que se generan problemas en las comunidades.
------------------	---

	<ul style="list-style-type: none"> • Establecer una diferencia clara entre las interpretaciones personales y los datos objetivos. • Explorar diferentes maneras de hacer preguntas para obtener información. • Definir un conflicto hipotético para hacer ejercicios de mediación.
Pregunta generadora	¿Qué estrategias tiene un mediador para facilitar la comunicación? ¿Cómo influyen los prejuicios en la interacción cotidiana y en la práctica del mediador?
Dinámicas utilizadas	Ronda de preguntas y parafraseo, juego de roles de “Lobos y pueblo”.
Descripción de la sesión	<p>Este día platicamos primero sobre las estrategias que tenía a su abasto un mediador comunitario para poder establecer canales de comunicación. Practicamos fundamentalmente con tres: preguntas abiertas, preguntas cerradas y hacer paráfrasis de lo que una persona nos está diciendo para asegurarnos de tener claro lo que la otra persona está queriendo decir. Después hicimos una ronda de cada tipo de preguntas. Fue una dinámica muy ágil, en especial el participante más joven con 9 años, hizo muy labor en la ronda de la paráfrasis. Después hicimos la dinámica del del “lobo”. En este juego de rol eligen tres personas que harán el papel de lobos a escondidas. Estos personajes “raptan” a una persona diferente cada noche. El resto de los participantes forma parte del “pueblo” y cada turno/día se organiza una asamblea para escoger a una persona para llevarla al “patíbulo”. Cuando la persona que ha sido condenada a muerte por ser presuntamente “lobo”, debe revelar su auténtica identidad. Cuando realizamos la dinámica, no fue posible descubrir a los lobos. En la parte final de la sesión se compartieron diferentes ejemplos de problemas y conflictos en los fandangos para que se tomaran como situación hipotética a mediar en el taller. Específicamente se habló sobre una anécdota que pasó en las fiestas patronales de Santiago Tuxtla: una persona que estaba</p>

ebria exigió que los músicos siguieran tocando y cuando ellos se negaron, la persona que estaba bajo los influjos del alcohol rompió una de las jaranas. En función de esta noticia que se había publicado en redes sociales decidimos adoptar este problema, pues al grupo le pareció que era algo que también podría suceder en el contexto local. La definición del conflicto quedó de la siguiente manera: una de las personas es externa a la comunidad y está ebria. La otra persona en disputa es la dueña del instrumento roto. Se hizo hincapié en que el daño se volcaría sobre la jarana, y no hacia la persona, ya que sí tal fuese el caso calificaría como un delito de agresión y ningún delito es mediable, incluidos todos aquellos que tienen que ver con la violencia de género.

5ª Sesión

“Preparación para la gestión y mediación”

Objetivos	<ul style="list-style-type: none"> • Conocer la estructura del proceso de mediación. • Diseñar un escenario de simulacro para ejercitar la mediación. • Definir roles en los participantes.
Preguntas generadoras	¿Qué se va a mediar? ¿Dónde sucede el conflicto? ¿Quiénes participan en él? ¿Con qué finalidad se realiza la mediación?
Dinámicas utilizadas	Ensayos de preguntas
Descripción de la sesión	Esta sesión fue un poco más breve que las anteriores, pues coincidió con otro evento del centro cultural y nos tuvimos que adaptar. Sin embargo, tuvimos suficiente tiempo para organizar equipos de tres y ensayar la mediación. El énfasis estuvo en formular preguntas abiertas para permitir que las personas en conflicto pudiesen expresarse libremente. Después se practicó la elaboración de paráfrasis, para asegurarnos que se ha entendido bien el mensaje. Se trabajó con la idea del conflicto como una oportunidad de transformación de alguna situación que necesita urgentemente un cambio.

6ª Sesión**“Presentación de improvisaciones y cierre”**

Objetivos	<ul style="list-style-type: none">• Ejecutar un simulacro de mediación.• Reflexionar en torno a la práctica de la mediación desde la experiencia vivencial.
Preguntas generadoras	¿Qué resulta relevante de la experiencia en el taller de mediación en el fandango?
Dinámicas utilizadas	Improvisaciones y comentarios
Descripción de la sesión	Esta sesión se dedicó enteramente a la presentación de los simulacros de mediación. Para ello utilizamos el tablado de fandango a modo de escenario y colocamos las sillas y bancas alrededor. En general los ejercicios duraron de 3 a 5 minutos y en casi todos hubo poca resistencia por parte del agresor. Así pues, los acuerdos llegaron relativamente rápido con una indemnización económica por el supuesto instrumento roto. Sin embargo, hubo un ejercicio en el que participó una mujer que no había hecho las otras sesiones y que se incorporó a la última. Le explicamos rápidamente las reglas de la mediación y al comenzar la improvisación, se comprometió mucho con su papel. Fue la única improvisación que no llegó al acuerdo y esto resultó muy útil para la reflexión final y cierre del taller.

El balance general de ambos talleres es satisfactorio ya que fue posible propiciar un espacio de reflexión y promoción de una cultura de paz en el ámbito comunitario, poniendo en valor los propios rasgos culturales inherentes a la práctica del fandango.

Personalmente considero que el fandango y la cultura de son jarocho recuperan espacios públicos y preservan lugares de seguridad donde las personas pueden convivir de manera tranquila. Esta situación puede llegar a percibirse como una anomalía en un contexto como el de México, que arrastra problemas sistemáticos de inseguridad, corrupción, delincuencia organizada y de violencia, tanto en

espacios públicos como en privados (Informe del índice de paz México 2020: 34). Como se menciona en el informe de regional de desarrollo humano:

Los espacios de socialización pueden contribuir a la expansión de las capacidades de las personas, al fortalecimiento del tejido social y a prevenir la reproducción de la violencia y el delito [...] En ellos, se construye comunidad. Son instancias de interacción y aprendizaje [...] Son los espacios claves [...] que les permiten a las personas adecuar sus decisiones a las normas establecidas; es decir, funcionan como inhibidores del crimen (2013:23)

La experiencia vivida durante la implementación de esta intervención-acción se considera un elemento fundamental que apoya el marco teórico-metodológico de esta investigación. Con todo ello resulta imprescindible reconocer su limitado alcance, pues los participantes activos en los talleres ascendieron a 35 personas aproximadamente. Para que realmente pueda considerarse que la mediación ha sido internalizada como una herramienta colectiva para la gestión de conflictos es necesario implementar diferentes actividades coyunturales que involucren no solamente a los colectivos de músicos tradicionales, sino también a otros sectores a nivel social, institucional y estatal. Además, existe una amenaza concreta en tanto que esta iniciativa puede percibirse como aislada, sin posibilidad de seguimiento ni difusión.

Para contrarrestar esta situación se considera imperativo fomentar la continuidad de comunicación con agentes locales de las comunidades y con las instituciones vinculadas, que en este proyecto han sido la Universidad Veracruzana, la Universidad Autónoma de Barcelona, la Fundación INBA y la Fundación Autónoma Solidaria. También es prioritario involucrar a otros agentes sociales, por ejemplo: los Centros de Justicia Alternativa, dos de los cuales se encuentran en el estado de Veracruz. Estos centros cuentan con un programa de mediación a nivel judicial. Una estrategia posible de seguimiento a esta intervención podría ser la iniciativa de movilización de mediadores de oficio para la ejecución de mediaciones y formaciones en mediación con una mayor frecuencia en diferentes regiones de Veracruz y en otras partes del país. La implementación de un taller de mediación comunitaria a través del fandango con la comunidad migrante de Barcelona se contempla como un campo de desarrollo futuro, para promover una reestructuración de la narrativa asociada a las prácticas tradicionales.

En el ámbito específico de los conflictos asociados al género, se observa que éstos no pasan desapercibidos. Existe un grado de conciencia y de interés por visibilizar esta problemática. Un ejemplo de ello se puede observar en la iniciativa de organización y celebración del “fandango feminista” en la Ciudad de México (Gómez 2019:139). Esta iniciativa se ha llevado a cabo desde 2016 por Julia López y las premisas que lo motivan es fomentar la presencia de las mujeres al pie de la tarima, llevando la responsabilidad musical del fandango, y evitar versadas machistas. En la organización de este fandango se han espacios con un perfil feminista disidente en el que todas las personas sean bienvenidas a participar. De esta manera se puede observar que algunas comunidades jaraneras y fandangueras buscan subvertir la performatividad de ciertos códigos heteronormativos de la fiesta del fandango para adecuarlos a un contexto más inclusivo.

Como una valoración final se puede afirmar que los códigos relacionales del fandango se resignifican con los valores de las comunidades que lo practican. Este proceso de transformación de las dinámicas internas permite fortalecer la esencia de la práctica tradicional para evitar su banalización o anquilosamiento.

b. Crónicas de participación en fandangos de Xalapa y Barcelona

El trabajo de investigación práctica en el ámbito de lo convivial se abordó desde la estrategia de la observación participante. En este sentido hago énfasis en dos experiencias concretas, una de cada lado del océano Atlántico. La primera corresponde a un fandango-colecta para la realización de un *Fandango Fronterizo* impulsado por la agrupación de mujeres “Las Patronas”, responsables del comedor comunitario “La esperanza del migrante” en la localidad de Guadalupe “La Patrona”, en el municipio de Amatlán de los Reyes en Veracruz. Este fandango se realizó el 18 de mayo de 2018 y formó parte de los eventos de reinauguración de la *Casa de Nadie*, uno de los centros de difusión del son jarocho y del fandango en la ciudad de Xalapa, Veracruz. El fandango-colecta tenía como premisa recolectar víveres de primera necesidad (arroz, atún, frijol, aceite, agua, leche, entre otros), así como fondos para apoyar económicamente la labor social de esta agrupación.

Mi asistencia a este fandango fue producto de las circunstancias fortuitas de encontrarme de paso en el casco antiguo, escuchar las jaranas y decidirme a encontrar la fuente del sonido. Reconozco hasta antes de este evento había

escuchado referencias lejanas sobre la labor social de “Las Patronas” sin embargo desconocía su larga trayectoria de apoyo a los migrantes del corredor del triángulo norte. La tarima del fandango se colocó dentro del pórtico del patio interior del recinto y en el perímetro se colocaron sillas. Cabe mencionar que en este mismo lugar se implementó el taller de mediación dos semanas después, con una disposición espacial similar.

El evento comenzó a las 8:00pm y la duración fue de aproximadamente 4 horas. Los músicos participantes que “sostuvieron” el fandango al pie de la tarima fueron fundamentalmente jóvenes en edad universitaria. También había personas adultas y núcleos familiares que se encontraban al margen sentados, disfrutando como observadores. Se ofrecieron tamales²³⁸ y refrescos caseros a precios populares, elaborados por “Las Patronas”.



Fandango-colecta para “Las Patronas” en *Casa de Nadie*, mayo 2018. Fotografía de Patricia del Razo

Debido a que llegué de improviso al fandango, no llevaba instrumento ni tenía el calzado adecuado para poder participar en el zapateado. Sin embargo, encontré a un amigo que llevaba jarana y que tuvo la amabilidad de prestármela un rato para poder participar. Aprovechamos las circunstancias para cenar y para ponernos al corriente dado que habían pasado muchos meses desde que nos vimos por última

²³⁸ El tamal es un alimento de la gastronomía mexicana y latinoamericana que consiste en un panecillo cocinado al vapor o hervido y envuelto en hoja de maíz o plátano, con un relleno de diferentes salsas. Puede llevar o no carne, queso, frijoles o verduras.

vez. Mi testimonio apela a una vinculación emotiva con el acontecimiento. Tenía mucho tiempo de no asistir a fandangos, de modo que cuando escuché la música y encontré una cara amistosa, la experiencia resultó reconfortante, casi familiar. A pesar de ello, no me quedé hasta el final pues llevaba en el cuerpo el cansancio de todo un día de trabajo y a la mitad de un “Buscapiés” tomé el autobús de vuelta a casa.

En vista de esta experiencia, considero pertinente revalorar el *ethos* que se encuentra detrás de ciertas iniciativas aisladas como es el “fandango de las cocineras”:

[...] Se hacía el viernes, un día antes de la boda... Se invitaba a las mujeres para que fueran a guisar a casa de la novia, y estaban guisando, bailando y echando trago toda la noche pa’ modo que aguantaran vigilando la comida (Oseguera en Gómez, 2019:44)

Su importancia radica en que este tipo de fandangos pueden percibirse dentro de una dinámica de reciprocidad comunitaria que reconoce colectivamente una labor frecuentemente invisibilizada y que sin embargo es esencial para la articulación del acontecimiento.

Es innegable que los estudios de son y de FJ frecuentemente mencionan de manera superficial la presencia de los alimentos y la bebida como parte integral del fandango, pero rara vez profundizan en su implicación con la convivialidad y performatividad de la fiesta en su totalidad. Con todo ello, es importante asumir que la feminización de las labores en la cocina es sinónimo de una opresión que se ha buscado abolir desde las distintas olas del pensamiento feminista y que no se resuelve mágicamente con la colectivización de este espacio doméstico de la cocina (Meneses Romero 2017:120-127).

Frente a este panorama, resulta pertinente retomar el ejemplo de la práctica social de hospitalidad en la labor de “Las Patronas” de Amatlán²³⁹. Como se ha

²³⁹ Para consultar más información sobre esta agrupación se puede ver el enlace: <https://lapatrona.wordpress.com/tag/la-patrona/>

También se han realizado algunos documentales, como es el caso de “La cocina de las Patronas” el cual se ha proyectado en varios centros cívicos de Barcelona a cargo de la organización *Taula per Mèxic*.

mencionado anteriormente, esta agrupación se ha dedicado desde 1995 a elaborar, de manera sistemática y organizada, bolsas con alimentos preparados (arroz, frijoles, etc) que después se entregan (o más adecuadamente lanzan) a los migrantes que viajan sobre el tren de carga que cruza la República mexicana de sur a norte, coloquialmente llamado “La Bestia”. También gestiona un albergue y trabaja en red con otras organizaciones civiles para ofrecer una red de protección a las personas que realizan el trayecto a pie hasta los EE.UU.

En el proceder de “Las Patronas” se puede observar un ejemplo de sistematización de una convivialidad que se transforma en una hospitalidad absoluta (Meneses 2017:191). En esta circunstancia la acción de alimentar al “otro” se desmarca de una reciprocidad coercitiva condicionada a la validación y reconocimiento de una negociación de poder. Este *ethos* particular se comparte en muchas de las dinámicas comunitarias de la hospitalidad del fandango; las cuales he podido refrendar presencialmente en lugares como Jáltipan, Santiago Tuxtla, Ciudad de México y Barcelona. Sin embargo, el caso de “Las Patronas” destaca por la especificidad y contundencia del gesto en el contexto actual de endurecimiento de las políticas migratorias mexicanas que buscan limitar la migración del Triángulo Norte de Centroamérica (Bermúdez 2020:10). En estas redes de colaboración también se pueden observar ejemplos de estructuras descentralizadas que reconocen la agencialidad de la otra persona como un “par” y de la cual también se pueden extraer estrategias para repensar otras dinámicas relacionales, tal vez más “provincializantes”, que ayuden sortear las fronteras y muros físicos y mentales.

La siguiente experiencia de fandango que deseo compartir se puede considerar una variante de etnografía convivial. El evento al que me refiero también recibió el nombre de Fandango Fronterizo y fue realizado frente al Centro de Internamiento de Extranjeros (CIE) de la Zona Franca el día 10 de septiembre de 2022²⁴⁰. Cabe recordar que los centros de internamiento de extranjeros, también llamados de detención administrativa o de estancia previa a la devolución, son instalaciones ubicuas en casi cada país de Europa y en diferentes partes del mundo (incluido México con 50 “estaciones migratorias”). El objetivo es detener, custodiar y/o

²⁴⁰ Se puede observar un verso del son del Balajú que se tocó aquel día en el siguiente enlace: <https://www.youtube.com/watch?v=7TvO5GYAFFM> (Consultado el 25 de febrero de 2023)

flagrantemente privar de la libertad de circulación a las personas migrantes que llegan a un territorio foráneo sin el permiso, visado y/o pasaporte correspondiente. Son lugares intersticiales para personas que serán eventualmente deportadas, expulsadas o retornadas al lugar de origen. En teoría este tipo de equipamientos deberían ser diferentes a los centros penitenciarios pues las personas internadas han cometido una falta administrativa, no penal. En la práctica los CIES operan con una mayor opacidad que los centros penales.²⁴¹

La motivación para llevar a cabo este fandango surgió como un acto de solidaridad frente a la iniciativa promovida por los colectivos que realizan anualmente el Fandango Fronterizo en Tijuana y San Diego. El detonante fue el anuncio de la continuación de la construcción del muro de 9 metros frente al Parque de la Amistad (Friendship Park)²⁴². Cabe mencionar que la presencia de la doble barrera ha sido producto de las políticas migratorias sistemáticas y continuadas del Departamento de Seguridad de Estados Unidos, las cuales datan de la administración de George W. Bush.

Durante la presidencia de Donald Trump entre el 2017 y 2021, el muro se convirtió en una de las medidas destacadas para detener la migración irregular. Al llegar a la administración Joe Biden, supuestamente se prometió paralizar los recursos destinados a esta obra, aunque el departamento de Seguridad Nacional ha autorizado de manera subrepticia la construcción. La denuncia se desató cuando se dio a conocer que la nueva construcción no incluiría un acceso peatonal en el segundo muro para permitir el encuentro en el muro principal entre personas a ambos lados de la frontera, hecho que sucedía anteriormente durante los fines de semana en un horario limitado.

²⁴¹ Para mayor información consultar las URL: <http://www.tanquemelscie.cat/p/informacio-sobre-els-cie.html> y <https://www.globaldetentionproject.org/detention-centres/list-view> (Consultados el 25 de febrero de 2023)

²⁴² Se puede consultar ampliamente la petición en el siguiente enlace: https://actionnetwork.org/petitions/save-friendship-park?source=direct_link&fbclid=IwAR0N8oHcxa0julUS_bA9YYifYdgaCxb7IUK1UARnu4ZJwSiurmZTP8E_RbQ (Consultado el 25 de febrero de 2023)



Zona de Playas de Tijuana, frente al Friendship Park de San Diego, en donde se aprecia la doble barrera. Fotografía de Patricia del Razo

La pertinencia de un acceso peatonal dentro del Friendship Park de San Diego es fundamental pues constituye un punto de encuentro esporádico para personas y familias divididas a ambos lados de la frontera. De igual manera es un espacio simbólico pues ahí se llevan a cabo eventos como la Posada sin fronteras y el Fandango Fronterizo.

A mediados del mes de julio, se comenzó a difundir la noticia en redes sociales sobre la realización de un evento en la zona de Playas de Tijuana para denunciar esta situación. Esta noticia llegó al chat colectivo de “¡Pa'l Fandango Vamos!” y se tomó de tomar parte en esta protesta, realizando un fandango frente el CIE de la Zona Franca. Cabe mencionar que los ánimos se encontraban particularmente sensibles pues el 24 junio de 2022 tuvo lugar el salto de la valla y el quiebre de las puertas en Melilla con el resultado de al menos 20 personas muertas, según cifras oficiales y 37 fallecidos según entidades de la sociedad civil²⁴³. Por esta razón se consideró imprescindible la adhesión a esta iniciativa y su ejecución frente a uno de los enclaves que representa burdamente la pervivencia de las fronteras dentro la Europa Fortaleza. Al igual que el fandango realizado en Barcelona, se realizaron

²⁴³ Este caso ha sido cubierto por diferentes medios de comunicación internacionales incluida la BBC. Para mayor información consultar: <https://www.lavanguardia.com/politica/20220624/8363313/400-migrantes-subsaharianos-saltan-valla-melilla.html> , <https://www.migrastudium.org/actualitat/davant-la-massacre-de-melilla-esclarir-els-fets-i-assumir-responsabilitats> ,

fandangos paralelos en Oaxaca, Puebla, Villa Azueta, Guadalupe, Madrid, Zúrich, Marsella, Nueva York, Santiago de Chile, en el Comedor de las Patronas, en Vancouver y Montreal.

Cabe recordar que la forma de gestión en el colectivo del FJ en Barcelona, no se caracteriza por su rigidez organizativa. No se realizan asambleas con regularidad y no existe ningún tipo “órgano de gobierno” que ratifique acuerdos o tome decisiones. Por esta razón y porque el tema me toca de cerca, ya que ha tenido un impacto directo en mi experiencia de vida, asumí un papel de gestión y difusión del evento.

Con el apoyo de Ana María Chagra se realizó una adaptación del cartel virtual diseñado por Alec Dempster y se contactó con diversas entidades y colectivos afines para darle resonancia al evento. De igual manera con Ana María y Sarah Mlynarczyk, realizamos una manta reivindicativa en la Imprenta Colectiva de Can Batlló que explicaba la razón de esta movilización. Se buscó el apoyo de diversos especialistas en el tema y desde el grupo Migra Studium, el abogado Josetxo Ordóñez nos indicó la importancia de solicitar los permisos pertinentes para evitar tener problemas con las autoridades²⁴⁴.

Así pues, se realizó la comunicación de manifestación al departamento de Interior en un plazo extraordinario. La legislación vigente exige que las comunicaciones se realicen como mínimo 10 días antes y como máximo 30 días previo a la realización de la concentración. Sin embargo, en nuestro caso el formulario se rellenó el día anterior argumentando urgencia debido a la coordinación con otros colectivos en diversas partes del mundo. No obstante, en la petición se incluyó un itinerario que comenzaba en el metro más cercano al CIE, ZAL-Riu Vell y se refirió el lugar preciso de la culminación de la manifestación, sin mencionar abiertamente el nombre del Centro de Internamiento y únicamente refiriendo la dirección (Carrer E número 22). En la realidad este itinerario no se siguió pues la gente fue llegando en diferentes horarios y con diversos medios de transporte.

²⁴⁴ El formulario se puede consultar en la siguiente URL: https://interior.gencat.cat/es/tramits/tramits-temes/11264_-_Comunicacio-de-manifestacions-o-concentracions

La comunicación al Departamento de Interior indicaba una afluencia de 25 personas y entre ejecutantes, entusiastas y cómplices, pudimos realizar el fandango-manifestación con menos del aforo esperado durante dos horas y media. Durante un primer momento hubo cierta reticencia por parte de la guardia civil tanto al emplazamiento de la tarima en la misma acera del CIE, como a la colocación de la manta reivindicativa en la reja de entrada al centro. Por esa razón se escogió la ubicación de la tarima y de la manta en el trozo de camellón o paseo ajardinado que divide ambos lados de la calzada. Adicionalmente se intentó acceder al CIE con el objetivo de poder acercar la música a las personas detenidas pero la petición fue rechazada. Cabe mencionar que durante los primeros cuarenta minutos fuimos escoltados por una patrulla de los Mossos d'Esquadra. Posteriormente, se marcharon no sin antes dejarnos la recomendación de atender con precaución el tránsito de los camiones por la calzada pues suelen conducir con exceso de velocidad.



Fandango frente al CIE Barcelona. Fotografía de Fridah Murueta @hache_point

La experiencia de participar en este evento tuvo una trascendencia significativa en el ámbito personal. En Barcelona, al igual que muchas otras ciudades cosmopolitas en Europa se ha esforzado en ofrecer una imagen pluricultural y abierta. Sin embargo, las fronteras operan de manera soslayada en los trámites burocráticos de extranjería, en el acceso al mercado laboral y, a grandes rasgos, en el trato cotidiano. Muchas de las personas que participamos en este tipo de eventos de FJ, hemos vivido en nuestras carnes los procesos discriminatorios de diferenciación y

esto nos lleva a ser particularmente sensibles respecto a temas como la construcción del muro entre México y EE.UU. y lo ocurrido en la valla de Melilla. Evidentemente existen factores diversos que intersectan la realidad social de las personas en situación administrativa irregular y no es posible imaginar que un acto performativo como un fandango tendrá un efecto directo que resuelva o si quiera aminore las dificultades y conflictos a los que se ven sometidos. Lo que si considero pertinente es que este tipo de eventos generan altavoces que amplifican la denuncia frente a estas situaciones y permiten mantenerlos vivos en la atención pública.

c. La práctica escénica como investigación

Hasta este punto, todas las estrategias de trabajo mencionadas anteriormente implicaron un grado importante de agencialidad personal, es decir fueron iniciativas promovidas con el único propósito de desentrañar las posibilidades escénicas y sociales del FJ. No obstante, la práctica artística también puede considerarse como una metodología de investigación en sí misma. De este modo la elaboración de esta disertación ha permeado y ha recibido estímulos de diversos proyectos artísticos en los que he tenido la oportunidad de colaborar. En este apartado ahondaré en los procesos creativos compartidos con Yazel Parra, principalmente *¿Quién dijo barco?*, una pieza escénica que comenzó a trabajarse en el año 2017 y *Xocolata ressonant* una pieza performativa que aún está en proceso de creación. Cabe mencionar que las eventualidades y hallazgos de estas continuas colaboraciones artísticas y creativas han constituido un laboratorio privilegiado de intercambio y exploración de poéticas y lenguajes artísticos.

El caso de la pieza *¿Quién dijo barco?*, La idea surge como un deseo desestabilizador de la narrativa oficial de la “Historia del Descubrimiento de América”. La provocación planteada por Parra consiste en elucubrar ficciones alternativas a la anécdota del personaje histórico (un hombre blanco) que, un 12 de octubre de 1492, exclamó “Tierra”. Las figuras detonantes fueron escogidas deliberadamente de entre la multiplicidad de universos culturales e históricos de los pueblos americanos. Así pues, la autora tomó como punto de partida las figuras de

la Malinche, Xica da Silva²⁴⁵ y Maria Lionza²⁴⁶, para la elaboración del texto. Durante finales del 2016 y el primer trimestre de 2017 se elaboraron los primeros borradores de texto y se realizó una presentación en modalidad *Work-in-Progress* para el VIII Festival de Teatro Independiente MUTIS en el Centro Cívico *Zona Nord*, en Barcelona.

Para la preparación de la performance, tanto Yazel como yo, ejercimos la labor de intérpretes y directoras al mismo tiempo. Así pues, se estructuró un primer esbozo escénico, el cual incluyó dos aportaciones propias, directamente relacionadas con esta investigación. La primera intersección entre la investigación teórica sobre el FJ y la investigación artística de *¿Quién dijo barco?* fue la incorporación de un “acto de requerimiento” en la lógica de la pieza. La propuesta consistía en abrir un paréntesis real en poética de la ficción y del texto, para explicar el significado de estos actos y su trascendencia en el proceso de conquista de los pueblos americanos. El punto climático de la escena consistía en ejecutar efectivamente un “Requerimiento”, reclamando el espacio físico del escenario como una tierra soberana autogestionada e inaugurando un nuevo estado de realidad basándose en el poder performativo de las palabras. El dispositivo buscaba construir una situación rocambolesca que pudiese subvertir simbólicamente el espíritu de los actos de requerimiento históricos.

Durante una presentación realizada en marzo del Centro Cívico Zona Nord, la escena adquirió un tono cómico-extravagante. En una función posterior, pasado el referéndum de autodeterminación del I-O y la DUI, la misma escena presentada en

²⁴⁵ Francisca da Silva de Oliveira (1731/35-1796) llamada Chica Da Silva nació como una esclava mulata y fue liberada en 1753. Célebre por subvertir las jerarquías de la sociedad de su época al mantener una vinculación amorosa con João Fernandes de Oliveira, un poderoso explotador de diamantes del campo de Tijuco, en la región actual de Minas Gerais en Brasil. (Redacción basada en Parra, 2017 y Queen, 2017)

²⁴⁶ María Lionza, María de la Onza, Yara o Guaichía es una deidad femenina autóctona del folklore venezolano. Existen multitud de variantes respecto a su origen. Una leyenda cuenta, por ejemplo, que un cacique indígena tuvo una hija con los ojos verdes. Debido a que ello era considerado un signo de mal agüero, el padre decidió arrojarla al lago como ofrenda a la serpiente que vivía en el fondo. Milagrosamente, el monstruo la expulsó viva y Maria Lionza se convirtió en la patrona de los animales, plantas, aguas y todo aquello considerado como salvaje e indomable. (Redacción basada en texto inédito de Yazel Parra, 2017)

el Centro Cívico El Sortidor tuvo una recepción en código político, en parte por el momento histórico y en parte por el tipo de público que asistió²⁴⁷.

La segunda intersección relacionada con el universo cultural del fandango y del son jarocho, fue la incorporación de versos venezolanos de los *Cantos de lavanderas* en una versión del son de *El aguanieve*. Esta pieza se interpretaba después de la escena del “requerimiento” y como una escena-puente para retornar al texto poético de la obra. Cabe mencionar que el hallazgo del acoplamiento casi “natural” de los ritmos, de las métricas de los versos y de las temáticas de los cantos de lavanderas de la tradición venezolana y el son extraído de la cultura musical jarocho constituye una evidencia fehaciente del lenguaje y plataforma cultural común que comparte el amplio territorio del Caribe afroandaluz (García de León, 2016).

Este proceso de adaptación del son comenzó retomando una línea de investigación personal de Yazel Parra entorno a los cantos de trabajo tradicionales. La primera aproximación tomaba como modelo el canto polifónico de la agrupación *Vasallos del sol*²⁴⁸. No obstante, al observar que la métrica de las coplas era octosilábica y que la temática redundaba en temas amorosos vinculados con el agua, la conexión con el son de *El aguanieve* fue inevitable. Se pactó la interpretación del son con un verso del repertorio tradicional jarocho, al inicio y al final. Entremedio se integraron las coplas de los “Cantos de Lavanderas”, reproducidos a continuación:

Para lavar necesito	Agua que corriendo vas	En las orillas de un río
un río con agua clara	bañando el campo florido	a la sombra de un laurel
y para lavar mis penas	dame razón de mi ser	estaba la vida mía
me basta con tu mirada	mira que se me ha perdido	viendo las aguas correr

²⁴⁷ El referéndum de autodeterminación de Cataluña (celebrado el 1 de octubre de 2017), la declaración unilateral de independencia (DUI) en el Parlamento catalán y la implementación autonómica del artículo 155 de la Constitución española constituyen algunos elementos del encuadre situacional, también conocido como *Procés*. Este proceso al igual que la pandemia del COVID han constituido parte del trasfondo histórico que enmarca la redacción de este trabajo.

²⁴⁸ Ver “Cantos de Lavanderas”, Vasallos del sol. URL <https://www.youtube.com/watch?v=v-2TqksVGZI>

Mañana por la mañana	Por ti me olvidé de Dios
llena tu casa de flores	por ti la gloria perdí
que te viene a visitar	ahora me voy a quedar
la Virgen de los Dolores	sin Dios, sin gloria y sin ti

La peculiar flexibilidad estructural de la pieza *¿Quién dijo barco?* ha permitido generar resultados en diferentes formatos, como es el caso del monólogo trabajado individualmente en la residencia artística *IKARUS*, del Odin Teatret por Yazel Parra (2017 y 2018). El resultado fue presentado en el espacio *Porta Roja* en Barcelona (2018) y en el Festival *Figània* en Montblanc (2020). También se ha trabajado en un ensayo poético audiovisual bajo la dirección creativa de Michell Rivas Canal en colaboración con Glendis López y Arnau Padilla, entre otros²⁴⁹.

El siguiente ejemplo se corresponde con otra de los ejes de investigación propuestos por Yazel Parra, en este caso *Xocolata Ressonant*. La motivación para trabajar en esta pieza escénica comenzó en 2018 y surgió a partir de un deseo por investigar y ficcionar los procesos mediante los cuales se generan dinámicas de dependencia y desigualdad entre regiones del Norte y del Sur Global. Este proceso de investigación y ficción ha visto pequeños resultados, el más reciente una pequeña performance dentro del proyecto de la *Cuina oberta* del MACBA²⁵⁰.

Cabe mencionar que la *Cuina* es un proyecto impulsado desde el 2018 por el departamento de programas públicos del *Museu d'Art Contemporani de Barcelona* (MACBA) amparado por Yolanda Nicolás y dinamizado por la artista Marina Monsonís. Su objetivo es generar un espacio de reflexión sobre temas de comunidad, territorio, migración, soberanía alimentaria, cambio climático y modelos alimentarios actuales, todo ello enmarcado dentro de la experiencia cotidiana del quehacer en la cocina. He formado parte de este grupo desde el inicio como participante y como apoyo en la dinamización de algunas sesiones dedicadas a la

²⁴⁹ Ver vídeo y créditos. URL <https://vimeo.com/394631879>

²⁵⁰ Ver referencia sobre ficha del evento en URL <https://www.macba.cat/es/exposiciones-actividades/actividades/cocina-abierta-cacao>

comida mexicana. La razón de participar en este taller participativo estuvo siempre vinculado a la necesidad de trabajar la materialidad del cacao y del chocolate como elementos con una carga histórica relacionada con el colonialismo. Algunas de estas inquietudes se han visto reflejadas en la elaboración de un discurso, la adaptación y la recuperación de una materia prima local: la algarroba²⁵¹.

En el proceso de colaboración con Yazel Parra, el trabajo se centró fundamentalmente en la investigación de cantos de pilón, los cuales son un tipo de canto de trabajo ejecutado por mujeres, que acompaña la tarea de moler y descascarar el maíz (Aretz 1972:173). Se llaman de esta manera honrando la herramienta que se utiliza para la molienda, es decir un mango de considerable tamaño que se levanta y se deja caer en un recipiente cóncavo en el cual se encuentra el grano. Normalmente los pilones en Venezuela están contruidos en madera, aunque también se pueden encontrar de piedra.

En el ámbito de la documentación histórica respecto a las rutas comerciales del cacao durante el periodo de la Colonia, pude aportar información respecto a la celebración de ferias de Cacao, en Xalapa Veracruz. Para estos fines se importaba mucho cacao proveniente de Maracaibo y la Guaira (García de León, 2005: 22-23). Este tipo de intercambios comerciales influyen no sólo en el ámbito material, sino también en el inmaterial expresado en gustos, recetas y también reciprocidades de semejanza entre las culturas musicales de los Llanos y de la región jarocho (García de León, 2016: 48). Por esta razón se decidió incluir el son de *Las Olas del Mar*, sin embargo, la ejecución se realizó con el Cuatro venezolano de Yazel Parra. En la jarana se interpretó el son de *El chocolate*, también conocido como *María terolerolé* o *La Tarasca*, por una referencia directa a los usos y costumbres relacionados con la consumición de esta bebida.

Con los ejemplos anteriores pretendo dimensionar la relevancia de la práctica creativa en relación con la investigación artística, las cuales pueden constituir una relación de vasos comunicantes que se alimentan mutuamente. En mi caso personal puedo afirmar que estas colaboraciones me han acompañado dinámicamente durante el proceso de investigación y, más aún, me han ayudado a

²⁵¹ Ver URL en <https://www.macba.cat/es/exposiciones-actividades/actividades/cocina-2/cocina-recetas/algarroba-versus-cacao>

establecer relaciones conceptuales entre diferentes campos de conocimiento y disciplinas artísticas.

Enlaces sonoros

Fonoteca del INAH 6 -Sones de Veracruz- [1969]

<https://mediateca.inah.gob.mx/repositorio/islandora/object/disco%3A57>

<https://www.youtube.com/watch?v=PjCBROq8Onk>

Fonoteca del INAH 15 -Sones de México [1974]

<https://mediateca.inah.gob.mx/repositorio/islandora/object/disco:7>

Encuentro de Jaraneros y Decimistas de Tlacotalpan, Veracruz 31 de enero y 1 de febrero de 1979 (Registro sonoro)

<https://e-radio.edu.mx/Encuentro-de-Jaraneros-y-Decimistas-de-Tlacotalpan-Veracruz>

Encuentros de jaraneros- recopliación de Soundcloud

<https://soundcloud.com/search?q=encuentro%20de%20jaraneros>

Arcadio Hidalgo y el Grupo Mono Blanco- Sones jarochos (LP:RCA, 1981)

<https://www.youtube.com/watch?v=ttAatb2k7PA>

Décimas improvisadas de Constantino Blanco Ruiz “Tío Costilla”

https://www.youtube.com/results?search_query=Constantino+Blanco+Ruiz

Laberinto en la Guitarra. El espíritu barroco del son jarocho. Ensamble Continuo (CD:Urtext, 2002)

<https://www.youtube.com/playlist?list=PLxPeTIYURLTh0G4jN4PE3HN1TDzYAdUmo>

Fonoteca del INAH- Xochipitzahua, flor menudita. Del corazón al altar, música y cantos de los pueblos nahuas. El hablar florido del corazón nahua. Testimonio Musical del México No. 45, [2005]

<https://mediateca.inah.gob.mx/repositorio/islandora/object/disco%3A40>

8° Foro Especial de Son Jarocho 2022- Con intervenciones de Alebrijes, Casa Sotaventina, Cojolites, Carretoneros, El Son que Faltaba, Patricio Hidalgo y el Afrojarocho, Jarocho Barrio, Arrolladores del Son, Son Temoyo y Pájaros del Alba

https://e-radio.edu.mx/8-Foro-Especial-de-Son-Jarocho?id_podcast=33912

Enlaces de vídeo y playlists

Cesar Castro “Jarochelo”- Músico y creador de contenidos de son jarocho

<https://www.youtube.com/c/CESARCASTROJarochelo/featured>

Centro de Documentación del Son Jarocho (Jáltipan, Veracruz) – Testimonios de fandangos, presentaciones y conferencias en la región sur de Veracruz

<https://www.youtube.com/user/centrodoc/playlists>

Centro de Memoria del Fandango Fronterizo

https://www.youtube.com/channel/UCwNoHTCg0mU7W__I7fYy9tw/videos

Mono Blanco- Agrupación de son jarocho

<https://www.youtube.com/channel/UCegljxEIq66MLnXl09AqcDw/playlists>

Los Cojolites – Agrupación de son jarocho

<https://www.youtube.com/user/loscojolites/videos>

Caña dulce caña brava- Agrupación de son jarocho

https://www.youtube.com/watch?v=tqhNFLrvdvU&list=RDEMoYsLndBwomWJKOf5t36X4w&start_radio=1

Jarana Beat- Agrupación de son jarocho y fusión

<https://www.youtube.com/user/jaranabeat/videos>

Los pájaros del alba- Agrupación de son jarocho

https://www.youtube.com/watch?v=ACdBv07sRPw&list=RDEMf7soBHMUD2o1Pew9YaS6_w&start_radio=1

Los utrera - Agrupación de son jarocho

https://www.youtube.com/watch?v=GzknXPGXvto&list=OLAK5uy_mKqX08Cq-8Lsw-nE7YH5ScKD0fUxjs_Y

Los parientes de Playa Vicente Veracruz - Agrupación de son jarocho

https://www.youtube.com/watch?v=ZywoT7QPpYQ&list=OLAK5uy_Iz9qGP1A6Wv9bA_6jOxV-Pxby_kGNP_aY

Conversando con Cristina Pacheco - Los Parientes de Playa Vicente Veracruz
(22/07/2016) <https://www.youtube.com/watch?v=zBs69OfLsAs>

Son de madera - Agrupación de son jarocho
https://www.youtube.com/results?search_query=son+de+madera

Patricio Hidalgo y el afrojarcho- Agrupación de son jarocho
https://www.youtube.com/watch?v=nUyuX3yjCfA&list=OLAK5uy_mIQZNvRxDTb4AyRWCJHRjI1zhB5CQHfWA

Colectivo Son Altepee – Intérpretes, gestores culturales y creadores de contenidos de música tradicional de cuerdas, Acayucan, Veracruz
<https://www.youtube.com/c/sonaltepee/videos>

Mayordomía de San Juan Bautista, Chacalapa Veracruz. Familia Blanco Padua-
Colectivo Altepee

<https://www.youtube.com/watch?v=MjgmcB058A>

<https://www.youtube.com/watch?v=G9zUKww4z7E>

<https://www.youtube.com/watch?v=Jy1JuggP57Y>

<https://www.youtube.com/watch?v=AchthRb7-iQ>

<https://www.youtube.com/watch?v=8Ec1pzG1edg>

https://www.youtube.com/watch?v=BeapkZ_2E4Y

<https://www.youtube.com/watch?v=dIB5MS1pqho>

Los Sonex – Agrupación de son jarocho y fusión
<https://www.youtube.com/user/jarasonex/featured>

Demiss Arenal- Interpretación en arpa del Siquisirí
<https://www.youtube.com/watch?v=jGmivKZEMus>

Los Aguas Aguas- Agrupación de fusión basada en cumbia, son jarocho, reggae y otras músicas tropicales
<https://www.youtube.com/channel/UCNIayaUY2sGQ8c7qwQwUVJQ>

Los Cenzontles- Agrupación de son jarocho afincada en EUA
<https://www.youtube.com/c/LosCenzontles/videos>

Comité Cultural El Buscapiés

https://www.youtube.com/channel/UCG5eXBNENWAhNIV6Skuh_9A/featured

Rafael Figueroa Hernández. Investigador y músico Recopilación de rumberos y jarochos en el cine mexicano

https://www.youtube.com/watch?v=cTuI4neSIGg&list=PL5_82I8QXiDII-dS7BQs4Az9nzN3Vy25Y

Rafael Figueroa Hernández - Conferencia sobre versadores y decimistas de Veracruz

<https://www.youtube.com/watch?v=KUYa5xNEPEw>

Ana Zarina Palafox. Conferencia magistral “Un jarocho de madre chilanga y padre francés. El movimiento jaranero no nació en el Sotavento”

<https://www.youtube.com/watch?v=dd4wXxWBDSQ>

Antonio García de León- Conferencia Tierra adentro, mar en fuera. Escribir la Historia (2016) <https://www.youtube.com/watch?v=faltPESkZjo&t=0s>

IV Fandango Fronterizo. El Gallo Films (2013) - Registro del fandango que se realiza en la frontera entre Tijuana y San Diego.

<https://www.youtube.com/watch?v=CK-JiYZxj9w>

Sacbe Producciones, productora audiovisual- Registros de Patricio Hidalgo y su Afrojarocho y de fandangos de las Patronas

<https://sacbeproducciones.wordpress.com/category/son-jarocho/>

Enlaces de traducción y corrección de texto

Chat GPT <https://chat.openai.com/chat>

DeepL Translator <https://www.deepl.com/es/translator>

Google Translate <https://translate.google.es/?hl=es>

Soft Català <https://www.softcatala.org/traductor/>

Bibliografía

Abril, G. (2003) "Intervención en mesa redonda: World Music ¿El folklore de la globalización?" *Revista Transcultural de Música*, núm. 7, URL: www.sibetrans.com/trans/articulo/214/world-music-el-folklore-de-la-globalizacion

(fecha de acceso 01/07/2020)

Acker, K. (1993) "Against Ordinary Language. The Language of the Bodies". *The Last Sex. Feminism and Outlaw bodies*. Kroker, Arthur and Marilouise (Ed.) Montréal: New World Perspectives-Culture Text Series, pp. 20-27 URL: https://dspace.library.uvic.ca/bitstream/handle/1828/7117/Kroker_Arthur_TheLast_Sex_1993.pdf?sequence%3D4 (fecha de acceso 22/05/2022)

Agamben, G. (1996) *La comunidad que viene*. Jose Luis Villacañas y Claudio La Rocca (Trad.) Valencia:Pre-textos

Alabart i Vila, A. (1998) "Els moviments socials urbans a Catalunya". *Revista Catalana de Sociologia*, núm. 7, pp. 9-28 URL: <https://raco.cat/index.php/RevistaSociologia/article/view/222489> (fecha de acceso 29/10/2022)

Albarces, P. (2020) *Pospopulares. Las culturas populares después de la hibridación*. Wetzlar: Bielefeld University Press

Alcántara López, A. (2013) "Las culturas musicales y los sistemas sociales de reciprocidad: itinerarios posibles de una investigación que inicia en la península de Yucatán". En M. de la Garza y M.C. Valverde Valdés (Coord.) *Continuidad, cambios y rupturas en la religión maya*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 59-75. URL: https://www.academia.edu/30369773/Las_culturas_musicales_y_los_sistemas_sociales_de_reciprocidad (fecha de acceso 01/07/2020)

Alcañiz, M. (2006) "Movimientos de población en la sociedad global". en J. Serafí Bernat y C. Gimeno (Ed.). *Migración e Interculturalidad. De lo global a lo local*. Castelló de la Plana: Publicacions de la Universitat Jaume I, pp. 53-75. URL: <http://repositori.uji.es/xmlui/bitstream/handle/10234/158883/9788480215749.pdf?sequence=1> (fecha de acceso 01/07/2020)

Alegre González, L. A. *et al.* (2016) "Surcando el lado oscuro de la luna: mujeres fandangueras". En A. Baena Zapatero y E. Roselló Soberón (Coord.). *Mujeres en la Nueva España*, México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Históricas, pp. 181-204. URL: http://www.historicas.unam.mx/publicaciones/publicadigital/libros/mujeres/673_04_08_Lizzete_Alegre_et_al.pdf (fecha de acceso 01/07/2020)

Amat i de Cortada, R. (Barón de Maldá) (1994) En M. Aritzeta (Ed.), *Miscel·lània de viatges i festes majors*, Barcelona: Editorial Barcino, Vol I

Antonio Ruiz, R. (2013) "El fandango en España y América" en A. Sevilla Villalobos (Ed.). *El fandango y sus variantes. III Coloquio Música de Guerrero*, México: Instituto Nacional de Antropología e Historia

Appadurai, A. (1996) "Disjuncture and Difference in the Global Cultural Economy". *Modernity at Large. Cultural Dimensions of Globalization*, (pp. 27-47) Minneapolis/London: University of Minnesota Press URL: https://www.arjunappadurai.org/articles/Appadurai_Disjuncture_and_Difference_in_the_Global_Cultural_Economy.pdf (fecha de acceso 04/01/2023)

Appia, K. A. (2006) "How to Decide if Races Exist?". *Proceedings of the Aristotelian Society*. Núm. 106, pp. 365-382 URL: <https://www.filosoficas.unam.mx/sitio/filraza> (fecha de acceso 06/06/2022)

Arboleyda Castro, P. E. (2016) "La construcción de un arpa jarocho según los cánones del maestro Andrés Alfonso Vergara. Una semblanza de su obra y un esbozo de la construcción de sus arpas". *VI Encuentro Música, Madera y Laudería*, Fonoteca Nacional de México. URL: https://tiochejere.files.wordpress.com/2016/10/construccic3b3n-de-un-arpa-jarocho_epub.pdf (fecha de acceso 20/03/2020)

_____ (2004) "La Jarana y el Requinto Jarochos". *VIII Encuentro Nacional de Guitarra*, Queretaro: Escuela de Laudería del INBA. URL: <https://tiochejere.files.wordpress.com/2010/02/la-jarana-y-el-requinto-jarochos.pdf> (fecha de acceso 26/08/2016).

Aretz, I. (1972) *Manual de folklore venezolano*, Caracas: Monte Ávila Editores

Aguirre Beltrán, G. (2005) "La presencia del negro en México". *Revista del CESLA*, núm. 7, pp. 351-367. URL: <http://www.redalyc.org/pdf/2433/243320976020.pdf> (fecha de acceso 2/08/2019)

Aguirre Lam, M. A. (2008) "Algoritmo de búsqueda semántica para redes P2P complejas". Tesis de Maestría, Instituto Tecnológico de Ciudad Madero, México URL: https://www.researchgate.net/publication/235768582_Algoritmo_de_Busqueda_Semantica_para_Redess_P2P_Complejas (fecha de acceso 3/07/2020)

Aguirre Tinoco, H. (1997) "El fandango veracruzano". *Tierra Adentro*, núm. 83, diciembre 1996 – enero 1997, pp. 25-30. URL: <https://www.tierraadentro.cultura.gob.mx/pdf/061-090/083.pdf> (fecha de acceso 25/02/2019)

Anderson, B. (1983) *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. London: Verso

Anzaldúa, G. (2016) *Borderlands. La Frontera*, Carmen Valle (Trad.), Madrid: Capitán Swing Libros

Arcadia de entremeses (1723), Rubio, A. P. (Impr.) Madrid: imprenta de Ángel Rubio, pp. 81-94

Arreola Martínez, B. (2009) "José Vasconcelos. El caudillo cultural de la Nación". *Casa del Tiempo Número 25*, Vol. III, Época IV, noviembre 2009, pp. 4-10. URL: http://www.uam.mx/difusion/casadeltiempo/25_iv_nov_2009/casa_del_tiempo_elV_num25_04_10.pdf (fecha de acceso 09/03/2019)

Austin, J. L. (1962) *How To Do Things With Words*. Oxford: Oxford University Press

Ávila Landa, H. (2012), "De rockeros y neojarochos. Culturas juveniles y lógicas de desarrollo cultural en la Xalapa contemporánea" en *LiminaR. Estudios Sociales y Humanísticos*, Vol. X, núm. 2, julio-diciembre, pp. 90-105 URL: <http://www.scielo.org.mx/pdf/liminar/v10n2/v10n2a6.pdf> (fecha de acceso 03/07/2020)

_____.(2008), "Políticas culturales en el marco de la democratización. Interfaces socioestatales en el movimiento jaranero de Veracruz, 1979-2006". Tesis

Doctoral del Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social (CIESAS), México

Ayala Bendixen, T. J. (2006) "El Chuchumbé. Intertextos sobre una danza del barroco hispano". Proyecto Final. Escola Superior de Musica de Catalunya, España
URL: <https://es.scribd.com/document/371077915/El-Chucumbe-Intertextos-Sobre-Una-Danza-Del-Barroco-Novohispano> (fecha de acceso 01/07/2020)

Baiges Miró, E. (2011) "Omplim la plaça a ritme de jota". *Caramella*, 24, p. 29 URL: http://www.revistacaramella.cat/wp-content/uploads/2018/02/c24_baiges.pdf (fecha de acceso 13/04/2020)

Bajtín, M. (1998) *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Julio Forcat y César Conroy (Trad.) Madrid: Alianza

Balcomb, H. E. A. (2012) "Jaraneros and Jarochas: The Meanings of Fandangos and Son Jarocho in Immigrant and Diasporic Performance". Tesis de Maestría de la Universidad de California Riverside, EE.UU. URL: <https://escholarship.org/uc/item/81t598fs> (fecha de acceso 01/07/2020)

Bartra, B. (2015) "Jarana y Fandango son símbolos de la nueva identidad de México". *Música Oral del Sur: Revista internacional*, Número 12, pp. 281-292 URL: <http://www.centrodedocumentacionmusicaldeandalucia.es/opencms/documentacion/revistas/revistas-mos/musica-oral-del-sur-n12.html> (fecha de acceso 01/07/2019)

Bartra, R. (1996) *La jaula de la melancolía: identidad y metamorfosis del mexicano*. México, D.F.: Grijalbo

Bearns Esteva, S. (2011) "A la trova más bonita de estos nobles cantadores: The Social and Spatiotemporal Changes of Son Jarocho Music and the Fandango Jarocho". Tesis doctoral. University of California Santa Cruz

Beladiez Rojo, A. (2011) "Temáticas y tendencias en las artes de calle". *El espectador activo. MOV-S Madrid 2010*, Noguero Joaquim (Ed.), Barcelona: Fundación Autor, Mercat de les Flors, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, pp.179-193

Bermúdez Lobera, J. (2020) "Análisis sobre los eventos de presentación y devolución de personas migrantes por parte del Instituto Nacional de Migración

- entre 2011 y 2019". *MOVILIDADES*, No.4
URL:<http://www.politicamigratoria.gob.mx/work/models/PoliticaMigratoria/CEM/Publicaciones/Revistas/movilidades/4/movno4.pdf> (fecha de acceso 20/05/2020)
- Bharucha, R. (1984) "A Collision of Cultures: Some Western Interpretations of the Indian Theatre". *Asian Theatre Journal*, Vol. 1, No.1 (Spring, 1984) pp.1-20, URL:
http://www.jstor.org/stable/1124575?seq=1&cid=pdf-reference#references_tab_contents (fecha de acceso 21/07/2017)
- Biart, L. (1879) *La terre chaude: scènes de mœurs mexicaines*, Paris: G. Charpentier (Ed.) URL:
<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k99757w/f5.item.r=fandango.langFR> (fecha de acceso 24/02/2019)
- Birr, C. (2018) "Dominium in The Indies. Juan López de Palacios Rubios'. *Libellus de insulis oceanis quas vulgus indias appellat (1512-1516)*". *Rechtsgeschichte – Legal History*, Rg, 26, pp. 264-283. DOI <http://dx.doi.org/10.12946/rq26/264-283> (fecha de acceso 14 /09/2019)
- Blanchot, M. (2002) *La comunidad inconfesable*. Isidro Herrera (Trad.) Madrid: Editora Nacional
- Brah, A. (2005) *Cartographies of Diaspora. Contesting Identities*. Routledge Taylor and Francis e-Library: London-New York
- Brennan, J.A. (2018) "Tembembe. 20 años entre cañadas". *La Jornada*, 19 de mayo de 2018 URL: <https://www.jornada.com.mx/2018/05/19/opinion/a04a1cul> (fecha de acceso 29/01/2020)
- Brillat-Savarin, J. A. (1869) *Fisiología del gusto o Meditaciones de gastronomía transcendental: obra teórica histórica y a la orden del día dedicada a los gastrónomos parisienses*, Conde de Rodalquilar (Trad.) Madrid: Librería de Alfonso Durán. URL: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000118527&page=1> (fecha de acceso 11/11/2019)
- Boal, A. (2013) *El arco iris del deseo. Del teatro experimental a la terapia*. Barcelona: Alba [2013 Ed.digital]

_____. (2002) *Teatro del oprimido. Juegos para actores y no actores*. Barcelona: Alba Editorial

Bonfil Batalla, G. (1990) *México profundo. Una civilización negada*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes-Editorial Grijalbo

Bourdeiu, P. (2015) *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*. Ma. del Carmen Ruiz de Elvira (Trad.) Barcelona: Taurus

Bourriaud, N. (2008) *Estética relacional*. C. Beceyro y S. Delgado (Trad.) Segunda edición, Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora

Bustos Rodríguez, A. (2009) "Divertimentos en el Siglo de Oro español". *Danzaratte. Revista especializada en danza*. Núm. 6, diciembre 2009, Año IV, pp. 36-47. Versión electrónica <http://www.csdanzamalaga.com/archivos/danzaratte/danzaratte06.pdf> (fecha de acceso 22/01/2019)

Brown, A. M. (2021) *Pleasure Activism. The Politics of Feeling Good*. Chico: AK Press

Brown, K. (1995) "Doscientas cuarenta seguidillas antiguas". *Criticón*. Núm. 63, pp. 7-27 URL: https://depaloenpalo.files.wordpress.com/2011/09/seguidillas_antiguas.pdf (fecha de acceso 03/04/2020)

Brown-Montesano, K. (2002) *Saving Carmen From Carmen*. [Conferencia Virtual] Grupo Gender Sounds, ESMUC. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=2iXTwlpU5KE> (fecha de acceso 25/06/2022)

Burke, P. (2014) *Cultura popular en la Europa Moderna*, A. Feros Carrasco y S. Chaparro Martínez (Trad.) (3ª. Edición formato digital) Madrid: Alianza

_____. (2010) *Hibridismo cultural*. S. Chaparro Martínez (Trad.) Madrid: Akal

Butler, J. (2015) *Notes Toward a Performative Theory of Assembly*. Cambridge-Londres: Harvard University Press,

_____. (1993) "Critically Queer". *GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies*, Vol I, pp. 17-32

_____. (1988) "Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory". *Theatre Journal*. No. 4, Vol. 40, (Dec. 1988), pp. 519-531

Cañedo Rodríguez, M. (2010) "Atmosferes ocupades. La revista caminada: el moviment okupa a Madrid a principis del segle XXI i els nous tipus d'accions contestatàries col·lectives". *Revista d'etnologia de Catalunya*. Núm. 36, pp. 40-55
URL: <https://raco.cat/index.php/RevistaEtnologia/article/view/217265> (fecha de acceso 29/10/2022)

Carbajal López, D. (2013) "La reforma de las cofradías en el siglo XVIII: Nueva España y Sevilla en comparación". *Estudios de historia novohispana*. Núm. 48, pp. 3-33. URL: https://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0185-25232013000100001 (fecha de acceso 25/10/2022)

Cardona, I. (2017) "Son jarocho entre México y Estados Unidos: definición 'afro' de una práctica transnacional". *Desacatos: Revista de Antropología Social*. Núm. 53 pp. 20-37 URL: <http://www.scielo.org.mx/pdf/desacatos/n53/2448-5144-desacatos-53-00020.pdf> (fecha de acceso 25/05/2019)

_____. (2006) "Los actores culturales entre la tentación comunitaria y el mercado global: el resurgimiento del Son Jarocho". *Política y cultura*. Núm. 26, pp. 213-232. URL: http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0188-77422006000200010&lng=es&tlng=es (fecha de acceso 26/08/2016).

Caroso, F. (1605), *Nobiltà di dame: libro, altra volta chiamato Il ballarino[...]*, Venetia: presso il Muschio, ad instancia dell'autore URL: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000090748&page=1> (fecha de acceso 27/02/2020)

Campmany, A. (1934) "El baile y la danza" en *Folklore y costumbres de España*, F. Carreras y Candi (Dir.) Tomo II, Barcelona: Casa Editorial Alberto Martín. pp. 167-418

Castro Buendía, G. (2013) "A vueltas con el fandango. Nuevos documentos de estudio y análisis de la evolución rítmica en el género del fandango". *Sinfonía Virtual*, Edición 24, URL: <https://es.scribd.com/doc/297819735/Guillermo-Castro-Buendia-A-Vueltas-Con-El-Fandango-Nuevos-Documentos-de-Estudio-y-Analisis->

[de-La-Evolucion-Ritmica-en-El-Genero-Del-Fandango](#) (fecha de acceso 26/08/2016)

Castro M. y J. Rodrigo (2018) *Gestión comunitaria de la cultura en Barcelona*, Barcelona: Ajuntament de Barcelona-Institut de Cultura de Barcelona. URL: https://bherria.eus/wp-content/uploads/2019/01/gestio_comunitaria_cast_web-1.pdf (fecha de acceso 26/10/2022)

Celis Álvarez, M. (2005), "La escena expandida". *Artes. La revista*, núm. 10, Vol. 5 / Julio-Diciembre, pp. 4-17. URL: <https://aprendeenlinea.udea.edu.co/revistas/index.php/artesudea/article/view/23277/19100> (fecha de acceso 04/02/2020)

Chambers Gooch, F. (1887) *Face to Face with the Mexicans*. New York: Fords, Howard, and Hulbert URL: https://openlibrary.org/books/OL6913511M/Face_to_face_with_the_Mexicans (fecha de acceso 22/11/2022)

Chakrabarty, D. (2008) *Provincializing Europe. Postcolonial Thought and Historical Difference*, Princeton: Princeton University

Chamorro, A. (1991) "La música purhépecha a través de su forma y estructura: Hemiola, cuatrillos, bajeos y armonías". *Relaciones* 48, otoño 1991, pp. 29-45 URL: <https://www.colmich.edu.mx/relaciones25/files/revistas/048/J.ArturoChamorroE.pdf> (fecha de acceso 04/02/2020)

Charnon-Deutsch, L. (2015) "Like salamanders in a flame: the fandango and foreign travelers to Spain". *Música Oral del Sur*, núm. 12, año 2015, pp. 586-602 URL: <http://www.centrodedocumentacionmusicaldeandalucia.es/export/sites/default/publicaciones/pdfs/27-detsch.pdf> (fecha de acceso 16/02/2019)

Chávez, A. E. (2015) "The space of affect, or the political anatomy of contemporary fandango performance in Mexico". *Música Oral del Sur*, núm. 12, año 2015, pp. 545-562. También en <http://www.centrodedocumentacionmusicaldeandalucia.es/opencms/documentacion/revistas/revistas-mos/musica-oral-del-sur-n12.html> (fecha de acceso 16/02/2019)

Chevallier, J.F. (2018), "Prácticas escénicas contemporáneas y trabajo en comunidad: una indagación" en *Revista Colombiana de las Artes Escénicas*, 10, pp.

71-90. http://vip.ucaldas.edu.co/artescenicadas/downloads/artesescenicadas10_6.pdf
(fecha de acceso 13/09/2018)

Crenshaw, K. (1989) "Demarginalizing the Intersection of Race and Sex: A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, Feminist Theory and Antiracist Politics," *University of Chicago Legal Forum*. Vol. 1989, Num. 1. pp. 139-167 URL: <http://chicagounbound.uchicago.edu/uclf/vol1989/iss1/8> (Fecha de acceso 13/05/2022).

_____. (1991) "Mapping the Margins: Intersectionality, Identity Politics, and Violence Against Women of Color". *Stanford Law Review*. Vol 43, No. 6, pp. 1241-1299 URL: <https://www.jstor.org/stable/1229039> (Fecha de acceso 13/05/2022).

Cruz, N. (2019) "¡Pánico en las calles!". *El Periódico*, 01/08/2019 URL: <https://www.elperiodico.com/es/ocio-y-cultura/20190901/panico-en-las-calles-7615377> (Fecha de acceso 29/11/2019).

Cruz, R. (2003) *Sainetes*. F. Lafarga (Ed.), 2ª Edición, Madrid: Cátedra

Códice Boturini (Siglo XVI) (Catalogado en 1746) URL: <https://mediateca.inah.gob.mx/repositorio/islandora/object/codice%3A605> (fecha de acceso 29/08/2022)

Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos, Diario Oficial de la Federación URL: <https://www.diputados.gob.mx/LeyesBiblio/pdf/CPEUM.pdf>
(fecha de acceso 09/04/2022)

Corominas, J. (1973) *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*. 3ª edición, (1ª edición 1961) Madrid: Gredos

Cornejo Polar, A. (1997) "Mestizaje e hibridez: los riesgos de las metáforas. Apuntes". *Revista Iberoamericana*, Núm. 180, Vol. LXIII, julio-septiembre, pp.341-344

_____. (1978) "El indigenismo y las literaturas heterogéneas: su doble estatuto socio-cultural". *Revista de crítica literaria latinoamericana*. Núm. 7 y 8, Año IV, pp. 7-21

De Luca, J (2006) "Sobre la gestión de la multiculturalidad que resulta de la inmigración: condiciones del proyecto intercultural". *Migración e interculturalidad*.

De lo global a lo local. Joan Serafí Bernat y Celestí Gimeno (Ed.) Castelló de la Plana: Publicacions de la Universitat Jaume I URL: <https://pdfs.semanticscholar.org/fff7/0755368a4f8fe5921fe90718ee2a6d98e6ce.pdf> (revisado 26/06/2022)

Deleuze, G. y Felix Guattari (1975) *Kafka. Pour une littérature mineure*. Paris: Les Éditions de Minuit

_____. (1978), *Kafka. Por una literatura menor*. (Jorge Aguilar Mora Trad.) México: Era.

_____. (1986) *Kafka. Toward a Minor Literature*. (Dana Polan Trad.) Minneapolis, London: University of Minnesota Press

Delgado Calderón, A. (2004) *Historia, cultura e identidad en el Sotavento*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes-Dirección General de Culturas Populares e Indígenas

Derrida, J. (2016) "Signature, évènement, contexte". Comunicación presentada en el Congreso Internacional de Sociedades de Filosofía de lengua francesa, Montreal, 1971. en <http://www.laboratoirefig.fr/wp-content/uploads/2016/04/SIGNATURE.pdf> (fecha de acceso 10/08/ 2017)

_____. (1988) *Limited INC*, Samuel Weber (Trad.) Evanston, IL: Northwestern University Press

Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana. (1999) Casares Rodicio, Emilio (Coord.) [Madrid]: Sociedad General de Autores y Editores.

Di Cesare, D. (2017) *Extranjeros residentes. Una filosofía de la migración*. Buenos Aires-Madrid: Amorrortu editores

Díaz Pimienta, A. (2003) "Sobre la dinámica interna de la improvisación poética". *Encuentro sobre la improvisación oral en el mundo*, Donostia: Euskal Herriko Bertsozale Elkarte, pp. 63-107 URL: http://bdb.bertsozale.eus/uploads/edukiak/liburutegia/xdz4_Id_000169.pdf (revisado 06/04/2020)

Diéguez, I. (2007), *Escenarios liminales. Teatralidades, performatividades y política*. Buenos Aires: Atuel

Dolcet, J. (2008), "Antoni Soler, biografía y obra", booklet del CD *Disc commemoratiu 250 aniversari del seu naixement*, Sabadell: Picap DL

Dubatti, J. (2017) *Teatro-matriz, teatro liminal: nuevas perspectivas en filosofía del teatro*. Cuadernos de ensayo teatral, núm. 27, México: Paso de Gato

_____. (2013) "La poética teatral en marcos axiológicos: criterios de valoración". En A. Molina Roldán (coord.) y A. Prieto Stambaugh (Ed.) *Investigaciones artísticas. Poéticas, políticas y procesos*. Xalapa: Universidad Veracruzana, pp. 88-95.

_____. (2012) *Principios de filosofía del teatro*. Cuadernos de ensayo teatral, núm. 24, México: Paso de Gato

_____. (2003), *El Convivio Teatral*, Buenos Aires: Atuel

Duru, M (2017) *Diaspora, Food and identity. Nigerian Migrants in Belgium*. Bruxelles: P.I.E. Peter Lang

Eade, J. (1997) "Introduction". *Living The Global City. Globalization as Local Process*. Londres: Routledge: p. 1-19

Editorial (2018) "En busca de la raíz, Los Laguitos y su son jarocho". *Revista Baladí*
URL: <http://revistabaladi.com/2018/09/25/en-busca-de-la-raiz-los-laguitos-y-su-son-jarocho/> (fecha de acceso 24/01/2022)

Edo, L.; Mayugo, C.; Gutiérrez, J.; Pérez, X.; Rodrigo, J.; Puig, M; ... Jaume, I. (2020) *Desbordar Barcelona. Un relato alternativo de la cultura en la ciudad*. Barcelona: Pol·len edicions, La Ciutat Invisible, «Cohabitar entre-» URL: <https://pol-len.cat/w2018/wp-content/uploads/2020/04/DESBORDAR-BCNdigital.pdf> (fecha de acceso 04/11/2022)

Espinosa, Pablo (2008) "Jordi Savall logró una insólita comunión de músicas en el Festival Cervantino". *La Jornada*, 19 de octubre de 2008 URL: <https://www.jornada.com.mx/2008/10/19/index.php?section=cultura&article=a03n1cu1> (fecha de acceso 17/03/2020)

Esposito, R. (2003) *Communitas. Origen y destino de la comunidad*. Buenos Aires: Amorrortu

Etzion, J. (1993) "The Spanish Fandango -from Eighteenth-Century 'Lasciviousness' to Nineteenth Century Exoticism". *Anuario Musical*, Jan 1, 1993, 48, pp 229-250

Fernández Palomo, M. A. E. (2006), "Procesos cognitivos en la construcción de la identidad del son jarocho", Tesis doctoral de la Universidad de Granada, México

Ferré Pavia, C. (2003) "Cantadors de l'Ebre. Jota improvisada del Baix Ebre y Montsià". *Encuentro sobre la improvisación oral en el mundo*, Donostia: Euskal Herriko Bertsozale Elkarte, pp. 38-45 URL http://bdb.bertsozale.eus/uploads/edukiak/liburutegia/xdz4_Id_000169.pdf (fecha de acceso 26/08/2016)

Ferrer Muñoz, M. (2002) "Mathieu de Fossey: su visión del mundo indígena mexicano". *La imagen del México decimonónico de los visitantes extranjeros: ¿Un estado-nación o un mosaico plurinacional?* México: Universidad Nacional Autónoma de México, Capítulo V, pp. 117-154 URL: <https://archivos.juridicas.unam.mx/www/bjv/libros/1/252/7.pdf> (fecha de acceso 09/02/2019)

Figuroa Hernández, R. (2017), "El movimiento jaranero contemporáneo: comunidades imaginadas reinventando tradiciones desde la aldea traslocal". Entrada en Blog <http://rumberoyjarocho.blogspot.com/2017/> (fecha de acceso 09/02/2019)

_____.(2015), "Yo no soy marinero, soy capitán: Usos sociopolíticos contemporáneos del fandango y el son jarocho" en *Música Oral del Sur: Revista internacional*, Número 12, pp. 311-324 URL: <http://www.centrodedocumentacionmusicaldeandalucia.es/opencms/documentacion/revistas/revistas-mos/musica-oral-del-sur-n12.html> (fecha de acceso 09/02/2019)

_____. (2014a), "El son jarocho en los Estados Unidos de América. Globalizaciones, migraciones e identidades, Tesis doctoral de la Universidad Veracruzana, México

_____.(2014b), "El fandango jarocho en los albores del siglo XXI: comunidades imaginadas reinventando tradiciones. *Fiesta y fandango. En la historia, en la*

literatura y el arte. (Alejandro Ortiz Bulle Goyri, coord.) México, D.F.: Universidad Autónoma Metropolitana, pp. 417-424

_____.(2007), *Son jarocho. Guía histórico-musical*, Xalapa: CONACULTA-FONCA-Comosuenacom

Fischer-Lichte, E. (2014) *Estética de lo performativo*, González Martín, Diana y David Martínez Perucha (Trad.) 2ª edición, Madrid: ABADA Editores

Flaquer, L. y Salvador G. (1979) "Prologo". Tönnies, Ferdinand, *Comunidad y Asociación*, Barcelona: Edicions 62, pp. 5-22

Flórez Forero, N. (2015), "El fandango espacio de resistencia, creación y libertad". *Música Oral del Sur: Revista internacional*, Número 12, pp. 387-402 También en <http://www.centrodedocumentacionmusicaldeandalucia.es/opencms/documentacion/revistas/revistas-mos/musica-oral-del-sur-n12.html> (fecha de acceso 09/02/2019)

Francés Díez, M. A. (2011). "«La Llengua sóc jo»: Identitat nacional i de gènere en Montserrat Roig". *Anuari De l'Agrupació Borriana De Cultura: Revista De Recerca humanística i científica*. Núm. 21, p. 47-62, <https://raco.cat/index.php/AnuariABC/article/view/245324> (fecha de acceso 31-07-2022)

Franklin, C. y Lyons, L. (2004) "Remixing Hybridity: Globalization, Native Resistance, and Cultural Production in Hawai'i". *American Studies*, 45:3, pp. 49 80

Folklorito (2010), "Décimas mojadas" en *Son del sur*, 1ª edición 1998, edición digital 2010, pp.31

Foucault, M. (1981) *Un diálogo sobre el poder y otras conversaciones*, Miguel Morey (Trad.), Madrid: Alianza Editorial.

Gamboa Herrera, J. I. (2007) "Las misiones Culturales entre 1922 y 1927". Ponencia presentada en el IX Congreso Nacional de Investigación Educativa, Mérida, Yucatán (Mx.), 5 al 9 de noviembre, URL: <http://www.comie.org.mx/congreso/memoriaelectronica/v09/ponencias/at09/PRE1178909741.pdf> (fecha de acceso 14/03/2019)

García, R. (2009) *Cenizas escogidas. Obras 1986-2009*. Segovia: La uña rota

García Canclini, N. (1990) *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Grijalbo

García de León, A. (2016) *El mar de los deseos. El caribe afroandaluz, historia y contrapunto*. México: Fondo de Cultura Económica

_____ (2006), *Fandango. El ritual del mundo jarocho a través de los siglos*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes

García Mercadal, J. (trad.) (1962), *Viajes de extranjeros por España y Portugal*, Tomo III, Madrid: Aguilar

García Ranz, F. (2016) "Arcadio Hidalgo, El Buscapies y el diablo". *La Manta y la Raya*. Num. 1, pp.23-28 URL: <https://www.lamantaylaraya.org/wp-content/uploads/2016/02/1604-La-MR1.1.5-Garc%C3%ADa-Ranz.pdf> (consultado 21/06/2022)

_____ (2010a) "La guitarra del son del Sotavento mexicano. Organología de una familia de instrumentos de cuerda punteada". *Antropología. Revista Interdisciplinaria Del INAH*, 90, pp. 118-128 URL: <https://www.revistas.inah.gob.mx/index.php/antropologia/article/view/2776> (fecha de acceso 03/03/2020).

_____. (2010b) "El marimbol". *Son del Sur*, Núm. 4, edición impresa 1997, edición digital 2010, pp. 47-53

García Ranz, Francisco y Ramón Gutiérrez (2010) *La guitarra de son. Un libro para su aprendizaje en diferentes tonos. Libro Primero*, Segunda edición, Tepoztlán: Taller Gráfica la Hoja

García Sánchez, R. (2017) "El fandango en el siglo XVIII: música popular española en la corte vienesa". *Revista AV Notas*, No. 2, pp. 92-101 URL: <http://publicaciones.csmjaen.es/index.php/pruebas/article/view/58/41> (fecha de acceso 08/02/2019)

Gembero Ustrárroz, M. y Ros-Fábregas. E. [Coord. y Edit.] (2007), *La música y el atlántico. Relaciones musicales entre España y Latinoamérica*, Granada: Universidad de Granada

Gilroy, P. (2005) *After Empire. Melancholia or Convivial Culture*, [E-Pub] Abingdon: Routledge

Giraudó, L. (2018) "Casta(s), "sociedad de castas" e indigenismo: la interpretación del pasado colonial en el siglo XX". *Nuevo Mundo Mundos Nuevos [En línea]*, Debates, Puesto en línea el 14 junio 2018 URL: https://digital.csic.es/bitstream/10261/167130/1/Giraudó_2018_Castas%20sociedad%20de%20casta%20e%20indigenismo.pdf (fecha de acceso 5/03/2022)

Glantz, M. (2022) "Las hijas de la Malinche". *Malinche, sus padres y sus hijos*. (Margo Glantz coord.), ePub: Biblioteca Digital. URL: <https://fundacion-rama.com/wp-content/uploads/2022/08/1425.-La-Malinche-sus-padres-y-%E2%80%A6-Glantz.pdf> (fecha de acceso 6/04/2023)

_____. (2006) "Doña Marina y el Capitán Malinche", (formato HTML), Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. URL: http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/doa-marina-y-el-capitn-malinche-0/html/86cc9d7f-fb55-49ab-96fe-189a53bc4b2e_2.html (fecha de acceso 07/08/2019)

_____. (1994) "La Malinche: la lengua en la mano". *La Colmena*, núm. 2, pp. 8-17. También en URL: <https://lacolmena.uaemex.mx/issue/view/402> (fecha de acceso 07/08/2019)

Godínez Rivas, G. L. (2019) *Morenas de Veracruz. Fisuras de género y nación vistas desde la tarima*. Xalapa: Universidad Veracruzana

Gómez García, F. E. (2019) "Leoneras: un análisis feminista del son jarocho desde la experiencia de mujeres intérpretes de guitarra grande de son", Tesis de Licenciatura, Universidad Veracruzana

Gonzalez, M. (2017) "Camino y Canciones en Los Angeles, CA". En Josh Kun (Ed.). *The Tide Was Always High*, Oakland, California: University of California Press. pp 267-277

González de la Cruz, S. (2017) "Mayordomía y fiesta en honor de San Francisco de Asís en la Villa de San Francisco Tlalcilcalpan (1960-2015)". Tesis de Maestría. Universidad Autónoma del Estado de México

González Merchante, A. (1999), *Historia Antológica del Fandango de Huelva*, Sevilla: Pinceladas musicales S.L.

Gottfried Hesketh, J. (2015), "El fandango como fiesta y el fandango dentro de la fiesta: tarima, cante y danza". *Música Oral del Sur*, núm. 12, año 2015, pp. 463-476
URL:

<http://www.centrodedocumentacionmusicaldeandalucia.es/opencms/documentacion/revistas/revistas-mos/musica-oral-del-sur-n12.html> (fecha de acceso 09/02/2019)

_____.(2010), "Cambio y continuidad en los sones de fandango: Puebla y Veracruz". *Revista de Literaturas Populares*, Año X, Números 1 y 2, pp. 319-345

_____.(2005), "El Fandango jarocho en Santiago Tuxtla Veracruz", Tesis de Maestría de la Universidad de Guadalajara, México

Guadarrama Sosa, A. (2013), "La gestión del patrimonio cultural municipal: entre la teoría y la praxis. El caso de la ciudad de Tlacotalpan, Veracruz, a partir de su declaratoria como patrimonio mundial de la UNESCO", Tesis de Licenciatura de la Universidad Nacional Autónoma de México, México

Guimarães, M. J. L. (2005). "Doing anthropology in Cyberspace: Fieldwork Boundaries and Social Environments". En Christine Hine (Ed). *Virtual Methods. Issues in social research on the Internet*. Oxford-New York: Berg

Gutiérrez Silva, G. (2010) "La seguidilla compuesta y *El butaquito*". *Son del Sur*, Núm. 3, edición impresa 1996, edición digital 2010 pp. 7-8

Grunewald, J. [2010] "The fandango in Son Jarocho: The Community Tradition and Improvisation of Son Jarocho", [programa académico] URL: <http://www.folkways.si.edu/fandango-son-jarocho-community-tradition-improvisation/music/tools-for-teaching/smithsonian> (Fecha de acceso 26/08/2016).

Grupo Tembembe (2004) "El espíritu barroco del son jarocho". Laberinto en la guitarra URL: <http://docplayer.es/storage/33/16129400/1472217703/gXIYIm4YBo95-LKXda8G9A/16129400.pdf> (fecha de acceso 26/08/2016).

Hachue, E. (2012) "Història local, patrimoni i associacionisme a Catalunya". *Treballs d'Arqueologia*. Núm. 18, pp. 31-45 URL:

<https://raco.cat/index.php/TreballsArqueologia/article/view/270283> (fecha de acceso 26/10/2022).

Hall, S. (1991), "Old and New Identities, Old and New Ethnicities". *Culture, Globalization and the World-System*, Anthony King [ed.] Binghamton: Department of Art and Art History, State University of New York. pp. 41-68

Haraway, D. (1991) "A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century". *Simians, Cyborgs, and Women. The Reinvention of Nature*, London: Free Association Books pp. 149-181

Hernández, Alexandro D. (2014), "The Son Jarocho and Fandango amidst struggle and social movements: migratory transformation and reinterpretation of the Son Jarocho in La Nueva España, México and the United States", Tesis Doctoral de la Universidad de California Los Angeles, EE.UU.

_____. (2012), "Creative Renewal of the Son Jarocho Fandango in Los Angeles". *National Association for Chicana and Chicano Studies Annual Conference*, Paper 8. URL: <http://scholarworks.sjsu.edu/naccs/2012/Proceedings/8/> (fecha de acceso 26/08/2016).

Hernández Azuara, C. (2010), "Ritual de curación Teenek por medio de las danzas Pulikson y Tzacamson". *Revista de Literaturas Populares, Números 1 y 2, Año X*, pp. 136-147

Hernández, E. y Gutiérrez G. (2006) "Los sones jarochos en el contexto de la globalización". En Lourdes Arizpe (Coord.) *Retos culturales de México frente a la globalización*. México: H. Cámara de Diputados LIX Legislatura-Miguel Ángel Porrúa pp. 373-392

Hernández del Villar, S. A. (2002) "Danza y Nacionalismo en México (1931-1956)". Tesis de Maestría de la Universidad de Guadalajara

Hernández Jaramillo, J. M. (2017) "De jarabes, puntos, zapateos y guajiras. Un sistema musical de transformaciones (Siglo XVIII-XXI)". Tesis doctoral en etnomusicología. Universidad Nacional Autónoma de México. México

Hernández Vaca, V. (2010), "Son huasteco, son de costumbre. Etnolaudería del son a lo humano y a lo divino en Texquitote, San Luis Potosí". *Revista de Literaturas Populares*, *Números 1 y 2*, Año X, pp. 238-269

Herrejon Peredo, C (2010) *Tradición. Esbozo de algunos conceptos*. Xalapa: Al fin liebre ediciones digitales. URL: www.alfinliebre.blogspot.com

Hobsbawm, E. (1992) "Introduction: Inventing Traditions". En E. Hobsbawm y T. Ranger (Ed.), *The Invention of Tradition*, 2 ed. Cambridge: Cambridge University Press pp. 1-14

Holland Mortimer J. *et al.* (2012). "Supply Responses to Digital Distribution: Recorded Music and Live Performances". *Information Economics and Policy journal*, 24: 3-14. <http://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S016762451200008X> (fecha de acceso 15/05/2017)

Huerta Martínez, A. O. (2015) "Un fandango urbano y del Sur de Veracruz. El vuelo de La Guacamaya y el corazón de La Morena al golpe de ciudad". Tesis de Maestría, CENIDI Danza José Limón, México.

Huidobro Goya, J. A. (1995), "Los fandangos y los sones: la experiencia del son jarocho". Tesis de Licenciatura de la Universidad Autónoma Metropolitana, México.

Illich, I. (2008) "La investigación convivencial". *Obras Reunidas*, Vol. II, México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, pp.112-133

_____ (2012) *La convivencialidad*, Barcelona: Virus editorial

INEGI. Censos de Población y Vivienda, 2010-2020 (2020) [Diversidad] URL: <https://cuentame.inegi.org.mx/monografias/informacion/ver/poblacion/diversidad.aspx?tema=me&e=30#:~:text=En%202020%20en%20Veracruz%20de,religi%C3%B3n%20con%207.9%20por%20ciento>. (fecha de acceso 23/06/2022)

Institute for Economics and Peace, (2020) *Índice de Paz en México 2020. Identificar y medir los factores que impulsan la paz*, Sídney. Abril de 2020. URL: <https://static1.squarespace.com/static/5eaa390ddf0dcb548e9dd5da/t/5eb16bec8506ae2eba951b1d/1588686074573/ESP+MPI+2020+%28web%292.pdf> (fecha de acceso 23/07/2020)

Iturriaga Acevedo (2020) "Desencriptar el racismo mexicano: mestizaje y blanquitar. *Desacatos*. No. 64, pp. 148-163 URL: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7681830> (fecha de acceso 1/06/2022)

Ivanov Gotchev B. (2013) "El son jarocho y la fiesta del fandango: una expresión de la cultura popular en el sur veracruzano. La inclusión del son jarocho en la música «cultura»". Tesis Doctoral de la Universidad Veracruzana, México

Izquierdo, S. (2018) "Els ateneus a Catalunya. Cultura i sociabilitat als segles XIX i XX". *Catalan Historical Review*, Núm. 11, pp. 151-162 URL: <https://raco.cat/index.php/CatalanHistoricalReview/article/view/100295/434022> (fecha de acceso 27/10/2022)

Jarero Castillo, V. (2016) "El son jarocho a Tolosa". *La manta y la raya*. Núm. 2, 1ª Época, pp. 26-30 URL: http://www.lamantaylaraya.org/wp-content/uploads/2016/06/La-Manta-y-La-Raya-2-jun_2016-v.2.1.0.pdf (fecha de acceso 23/07/2020)

Jáuregui, J. (2014) "Un fandango en medio de la travesía hacia la Alta California: los colonos sonorenses-sinaloenses en 1775". *Boletín Oficial del Instituto Nacional de Antropología e Historia*, Núm.97, pp. 58-66. URL: <https://revistas.inah.gob.mx/index.php/antropologia/article/view/5380/5486> (fecha de acceso 12/01/2023)

_____. (2010) "El son mariachero de «La negra»: de gusto regional independentista a aire nacional contemporáneo". *Revista de literaturas populares*. números 1 y 2, Año X, pp. 270-318

Jiménez González, N. (2009) "¿El romanó, el caló, el romanó-kaló o el gitañol? Cincuenta y tres notas sociolingüísticas en torno a los gitanos españoles". *Anales de Historia Contemporánea*. Num. 25, pp. 149-166 URL: <https://revistas.um.es/analeshc/article/view/71731/69221> (fecha de acceso 27/06/2022)

Jurado, M. E. (2005) "Xochipitzahuac, flor menudita. Del corazón al altar, música y cantos de los pueblos nahuas". Cuadernillo del Disco Compacto 45 *Testimonio Musical de México*, Fonoteca del INAH

Kaltenbrunner, T. (2004) *Contact Improvisation. Moving, Dancing, Interaction: With an Introduction to New Dance*, [Trad. Nick Procyk], 2a ed., Oxford: Meyer & Meyer Sport

Klein, N. (2007) *NO LOGO. El poder de las marcas*, Barcelona: Paidós Ibérica

Klumpp, T. (2013) *File Sharing, Network Architecture, and Copyright Enforcement: An Overview*. Universidad de Alberta. <https://sites.ualberta.ca/~klumpp/docs/filesharing.pdf> (fecha de acceso 27/08/2017)

Kohl, R. (2010) *Escritos de un naufrago habitual. Ensayos sobre el son jarocho y otros temas etnomusicológicos*. Xalapa: Universidad Veracruzana

_____. (2004) "Ecos de La Bamba. Una historia etnomusicológica sobre el son jarocho del centro-sur de Veracruz, 1946-1959". Tesis Doctoral de la Universidad Veracruzana, México

Kraidy, M. M. (2002) "Hybridity in Cultural Globalization". *Communication Theory*, Vol. 12, Issue 3, August, pp. 316-339 DOI: <https://doi.org/are.uab.cat/10.1111/j.1468-2885.2002.tb00272.x> (fecha de acceso 05/06/2020)

Lagunes Castillo, A.S (2009) "El simbolismo mexicano en la obra de Alberto Fuster". Tesis de licenciatura. Centro de Cultura Casa LAMM

Lane, J. (1998) "On Colonial Forgetting: The Conquest of New Mexico and Its *Historia*". *The Ends of Performance*, Peggy Phelan y Jill Lane (Ed.) London-New York: New York University Press, pp.52-69

Libro de diferentes cifras de guitarra escogidas de los mejores autores (1705). Biblioteca Nacional de España, URL <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000055012&page=1> (fecha de acceso 21/01/2019)

Link, D. (2008) "The Fandango Scene in Mozart's «Le Nozze di Figaro»". *Journal of the Royal Musical Association*, 133, No. 1, pp. 69-92

López Rodríguez, M. (1994) "Etimología del fandango y origen de las diversas formas flamencas". *V Congreso de Folclore Andaluz: Expresiones de la Cultura del Pueblo: El fandango*, Málaga: Centro de Documentación Musical de Andalucía, pp. 45-73 URL:

<http://www.centrodedocumentacionmusicaldeandalucia.es/opencms/publicaciones/1998/v-congreso-folclore-andaluz.html> (fecha de acceso 04/02/2020)

Loza, S. (1992) "From Veracruz to Los Angeles: The reinterpretation of the Son Jarocho". *Latin American Music Review*. No. 2, Vol. 13, pp. 179-194

Liotard, J. F. (1981) "El diente, la palma de la mano". *Dispositivos Pulsionales*. Madrid: Fundamentos, pp. 89-97.

Macías Sánchez, C. (2016) "La explosión del son y el fandango jarocho. Músicas, versos y baile para el ritual". Tesis de Doctorado. Universidad Nacional Autónoma de México

McGonigal, J. (2011) *Reality is Broken*. New York: The Penguin Press URL: https://educacaofisicaaefcps.files.wordpress.com/2018/07/reality_is_broken.pdf (fecha de acceso 12/01/2023)

McKenzie, J. (1998) "Genre Trouble: (The) Butler Did It". Phelan, P. y Lane J. (Ed.). *The ends of performance*. London-New York: New York University Press, pp.217-235

Manuel, P. (2015), "The Fandango Complex in the Spanish Atlantic: a panoramic view". *Música Oral del Sur*, núm. 12, año 2015, pp. 163-170 URL: <http://www.centrodedocumentacionmusicaldeandalucia.es/opencms/documentacion/revistas/revistas-mos/musica-oral-del-sur-n12.html> (fecha de acceso 09/02/2019)

Mariezkurrena Iturmendi, D. (2008) "La historia oral como método de investigación histórica". *Gerónimo de Uztariz*, Núm. 23-24, pp. 227-233. URL: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3264024> (fecha de acceso 02/01/2023)

Martí, J. (1996), *El Folklorismo. Uso y abuso de la tradición*, Barcelona: Ronsel Editorial

Martín Corrales, E. (1995) "La lucha por los escenarios y el público catalán. El arraigo popular del flamenco y de los toros frente a la oposición de la burguesía industrial y el catalanismo". *Flamenco y nacionalismo. Aportaciones para una sociología política del flamenco*. Actas del I y II Seminario Teórico sobre arte, mentalidad e identidad colectiva. Sevilla, junio de 1995 y 1997 URL:

<http://www.archivodelafrontera.com/wp-content/uploads/2015/06/3-%C2%B7MC-Flamenco-y-nacionalismo.pdf> (fecha de acceso 03/02/2018)

Martín, S. (1971) "Música indígena y folklórica de México". *La música tradicional de los países de América Latina*, Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura, Paris: Archivos del a UNESCO. También en <http://unesdoc.unesco.org/images/0000/000000/000063SB.pdf> (fecha de acceso 26/08/2016).

Martínez Cortés, Z. (2008) "Fandango jarocho en el espacio urbano de Xalapa. Aproximación a una performance ritual". Tesis de licenciatura. Universidad Veracruzana. México

Martínez de la Rosa, A. (2013) "Las mujeres bravas del fandango. Tentaciones del infierno2. *Relaciones. Estudios de historia y sociedad*. Núm. 133, pp. 117-139 URL: <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/5319042.pdf> (fecha de acceso 25/04/2020)

Martínez Montiel, M.L. (2005) "Afroamérica. Crisol Centenario". *Revista del CESLA*. Num. 7, pp. 9-44 URL: <https://www.redalyc.org/pdf/2433/243320976002.pdf> (fecha de acceso 25/04/2022)

Mauss, M. (1971) *Sociología y antropología*. Introducción de Claude Lévi-Strauss ; [traducción de Teresa Rubio de Martín-Retortillo]. Madrid: Tecnos.

Mejía, N, (2006) *Transgenerismos. Una experiencia transexual desde la perspectiva antropológica*, Barcelona: Edicions Bellaterra

Meléndez de la Cruz, J. (2017) "Introducción". *150 Sones Jarochos. La poesía del son y el fandango*, Segunda edición, Xalapa: Ediciones del Programa de Desarrollo Cultural del Sotavento

_____. (2010) "Gilberto Gutiérrez: la importancia del trabajo comunitario. Entrevista" en *Son del Sur*, Núm. 10, edición impresa 2004, edición digital 2010 pp. 28-40

_____. (Recopilador)(2004) *Versos para (más de) 100 sones jarochos*, Minatitlán: Comosueña

Mendoza, V. T. (1963) *La música tradicional*. México: Fondo de Cultura Económica [Sobretiro de México: Cincuenta años de revolución IV. La cultural]

Meneses, M. P. (2016) "Ampliando las epistemologías del sur a partir de los sabores: diálogos desde los saberes de las mujeres de Mozambique". *Revista Andaluza de Antropología*, No. 10, Marzo 2016, pp. 10-28 URL: https://idus.us.es/bitstream/handle/11441/87848/maria_paula_meneses.pdf?sequence=1&isAllowed=y (fecha de acceso 03/06/2020)

Meneses Romero, M. (2017) "Women Cooking Art: Hospitality and Contemporary Art Practices". Tesis doctoral. Goldsmiths University of London. URL: <https://core.ac.uk/reader/84144735> (fecha de acceso 17/05/2020)

Merton, A. (1846) "Folk-Lore". *The Athenaeum*. URL: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Folk-lore_\(extracted_from_The_Athenaeum_1846-08-22\).pdf](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Folk-lore_(extracted_from_The_Athenaeum_1846-08-22).pdf)

Minguet e Yrol, P. (1774) *Reglas y advertencias generales para tañer la guitarra, tiple y vandola: con variedad de sonos, danzas, y otras cosas semejantes, demostradas y figuradas en diferentes laminas finas, por musica y cifra, para que qualquier aficionado las pueda aprender con mucha facilidad y sin maestro*, Biblioteca Digital Hispánica. Madrid: Imprenta del Autor. URL: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000161189&page=1> (fecha de acceso 02/02/2019)

_____.(1764) *Breue tratado de los passos del danzar a la española : que oy se estilan en las seguidillas, fandango, y otros tañidos*, Biblioteca Digital Hispánica. Madrid, Imprenta del Autor. URL en <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000061855&page=1> (fecha de acceso 02/02/2019)

Modleski, T. (1989) "Some Functions of Feminist Criticism, or The Scandal of the Mute Body". *October*, Vol. 49 (Summer, 1989), pp. 3-24

Molina, M. A, (2010), "La improvisación en el huapango arribeño: temas y estructura de la topada". *Revista de Literaturas Populares*, Año X, Números 1 y 2, pp. 183-210

Molina, V. (2009) "Carta breve para mirar a los actores (al modo Jean du Chas)" en Duarte, I. y Bernat R. (ed.), *Querido Público. El espectador ante la participación: jugadores, usuarios, prosumers y fans*, Murcia: Centro Párraga, CENDEAC y Elèctrica Producciones, pp .9-37

Montes García, O. *et al.* (2014) "La mayordomía en un barrio de la ciudad de Oaxaca", *Frontera Norte*, Vol. 26, Núm. 52, pp. 85-108

Moreno González, A. (2016) *La mediación artística. Arte para la transformación social, la inclusión social y el desarrollo comunitario*. Barcelona: Ediciones Octaedro

Moreno Nájera, A. [recop.] [2004], *Crónicas del son y el fandango*, California State University San Marcos en <http://public.csusm.edu/dsmall/veracruz.pdf> (fecha de acceso 26/08/2016)

Mould, T. (2005) "The Paradox of Traditionalization: Negotiating the Past in Choctaw Prophetic Discourse". *Journal of Folklore Research*. Vol. 42, pp. 255-294. URL: <https://www.proquest.com/scholarly-journals/paradox-traditionalization-negotiating-past/docview/205033022/se-2> (fecha de acceso 13/11/2022)

Muñoz Raigosa, O. D. (2017) "¡A bailar, a bailar Guadalajara! La apropiación del son jarocho tradicional por jóvenes en Guadalajara, 2002-2015". Tesis de Licenciatura. Universidad de Guadalajara. México

Nancy, J.L. (1991) *The Inoperative Community*. (Peter Connor Ed., Peter Connor, Lisa Garbus *et al.* Trans.) Minneapolis-Oxford: University of Minnesota Press

_____ (1999) *La Communauté désœuvrée*. 3a. Edición [Sin lugar:]Christian Bourgois éditeur

_____ (2000) *La comunidad inoperante*. (Juan Manuel Garrido Wainter Trad.) Santiago de Chile: www.philosophia.cl / Escuela de Filosofía Universidad ARCIS

Navarrete Linares, F. (2015) "El cambio cultural en las sociedades amerindias: una nueva perspectiva". *Hacia otra historia de América. Nuevas Miradas sobre el cambio cultural y las relaciones interétnicas*. (Publicación Digital) México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Históricas, pp. 13-85 URL:

https://historicas.unam.mx/publicaciones/publicadigital/libros/otrahistoria/hoha002_cambio.pdf

_____ (2016) "México sin mestizaje. Una reinterpretación de nuestra historia". Conferencia de Instituto de Investigaciones Históricas de la UNAM. 26 de abril de 2016 URL:

<https://ru.historicas.unam.mx/handle/20.500.12525/374>

<https://www.filosoficas.unam.mx/docs/608/files/Navarrete%2C%20Me%CC%81xic%20sin%20mestizaje.pdf> (Fecha de acceso: 1/06/2022)

Navarro García, J. L. (2002) *De Telethusa a la Macarrona: bailes andaluces y flamencos*. Dos Hermanas: Portada DL

_____. (1998) "Apéndice I: El fandango". *Semillas de ébano. El elemento negro y afroamericano en el baile flamenco*. Mairena de Aljarafe (Sevilla): Biblioteca Flamenca no. 4

Norro, M. (2008), "Composición en Tiempo Real ¿Improvisación compuesta, composición improvisada o fenomenología específica?". *Objetividad – Subjetividad y Música*, Actas de la VII Reunión de SACCoM, pp. 203-216. URL: http://www.saccom.org.ar/2008_reunion7/actas/31.Norro.pdf (fecha de acceso 26/08/2016)

Novack, C. (1999) *Sharing the Dance. Contact Improvisation and American Culture*. Winsconsin: The University of Winsconsin Press

Ochoa Serrano, A. (1992), *Mitote, fandango y mariacheros*. Zamora [Mich., México]: El Colegio de Michoacán

Ortega Olivares M. y Mora Rosales Fabiola (2014) "Mayordomías y fiestas patronales en los pueblos originarios de Santa Ana Tlacotenco y Santiago Tzapotitlan, Nahuas del Distrito Federal, México". *Diálogo Andino-Revista de Historia, Geografía y Cultura Andina*. Núm. 43, pp. 51-63

Ortiz, R. (2016) *Escena expandida. Teatralidades del siglo XXI*. México: Secretaría de Cultura-INBA-CITRU

Oseguera Rueda, R. C. y García Ranz, F. (2011) "El repertorio tradicional de los sones jarochos de tarima. Práctica y uso actual". *Antropología. Boletín Oficial del Instituto Nacional de Antropología e Historia: Memoria del VI Foro Internacional de Música Tradicional*. Num. 91, URL <http://www.mediateca.inah.gob.mx/repositorio/islandora/object/articulo:13700> (fecha de acceso 24/03/2020)

- Palafox, A. Z. (2017), "Scriptura Iuvenum Musicorum". *150 Sonos Jarochos. La poseía del son y el fandango*, Segunda edición, Xalapa: Ediciones del Programa de Desarrollo Cultural del Sotavento
- Paraíso, R. (2010) "Las redes de globalización y su efecto en las músicas folclóricas: el caso de los sonos mexicanos". *Revista de Literaturas Populares*, Año X, Números 1 y 2, pp. 151-182
- Pascoe, J. (2010) "La Mona" [fragmento]. *Son del Sur*, Núm. 10, edición impresa 2004, edición digital 2010, pp. 9-27
- Pavis, P. (1998) *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética y semiología*. Melendres J. (Trad.) Barcelona: Paidós
- Paz, O. (2003) *El laberinto de la soledad*, [Ed. Enrico Mario Santí] 1ª. edición 1993, Madrid: Cátedra
- _____. (1972) *El arco y la lira*. 3ª Edición. México: FCE
- Peralta Flores, A. (2004) "El niño pa: símbolo de identidad cultural xochimilca". *Antropología. Boletín Oficial del Instituto Nacional de Antropología e Historia*. Núm. 73, pp. 23-32 URL: <http://mediateca.inah.gob.mx/repositorio/islandora/object/articulo:13967> (fecha de acceso 25/10/2022)
- Pérez Fernández, R. (2010) "El chuchumbé y la buena palabra". *Son del Sur*, Núm.3, edición impresa 1996, edición digital 2010, pp. 20-32
- Pérez Montfort, R. (2015), "El fandango como patente de circulación cultural en México y el Caribe" en *Música Oral del Sur*, núm. 12, año 2015, pp. 363-386
- _____. (2010a), "Desde Santiago a la Trocha: La crónica local sotaventina, el fandango y el son jarocho". *Revista de Literaturas Populares*. Año X, Números 1 y 2, pp. 211-237
- _____. (2010b). "La décima comprometida en el Sotavento Veracruzano de principios de siglo XIX a al Revolución". *Son del Sur*. Núm. 7, 1ª edición 1998, edición digital 2010, pp. 20-30

_____. (2007) *Expresiones populares y estereotipos culturales en México. Siglos XIX y XX: diez ensayos*, México: CIESAS

_____. (2002), "Testimonios del son jarocho y del fandango: apuntes y reflexiones sobre el resurgimiento de una tradición regional hacia finales del siglo XX". *Boletín Oficial del INAH. Antropología*, núm. 66, abril-jun., pp. 81-95. URL: <https://revistas.inah.gob.mx/index.php/antropologia/article/view/4993> (fecha de acceso 26/08/2016).

_____. (1997) "Lo «negro» en la formación del estereotipo jarocho durante los siglos XIX y XX". *Sotavento*. v. 1, no. 2, pp. 131-154. URL: <https://cdigital.uv.mx/bitstream/handle/123456789/8750/sotav2-Pag-131-154.pdf?sequence=1&isAllowed=y> (fecha de acceso 06/08/2019)

_____. (1994) *Estampas de nacionalismo popular mexicano*. México: CIESAS

_____. (1990) "Fandango: Fiesta y rito". *Revista de la Universidad de México*. Núm. 478, Noviembre, pp. 45-49. URL: http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/ojs_rum/index.php/rum/article/view/13274/14512 (fecha de acceso 26/08/2016).

Perry, R. (2010) "Francesc Tomàs Aymerich: Para conocer una música tradicional hay que conocer sus referentes culturales. Entrevista". *Son del Sur*, número 10, 1ª edición febrero 2004, edición digital 2010. Centro de Documentación del Son Jarocho A.C pp. 45-52

Phelan, P. (2011) "Ontología del performance: representación sin reproducción". Taylor D. y Fuentes M. (Ed.); *Estudios Avanzados del Performance*, Rubio R., Bixio, A., Cancino, M. A., Peláez, S. (Trad.), México: FCE, Instituto Hemisférico de Performance y Política, Tisch School of the Arts, New York University, pp. 91-121

Pich i Mitjana, J. (2008) "La génesis del catalanismo político. De los inicios de la Restauración a la crisis del *Centre Català*". *Hispania. Revista española de historia*. vol. LXVIII, núm. 229, mayo-agosto, pp. 437-470 URL: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2745546> (fecha de acceso 04/02/2020)

Prieto Stambaugh, A. (2009) "¡Lucha libre! Actuaciones de teatralidad y performance". Domingo Adame (ed.). *Actualidad de las artes escénicas*.

Perspectiva latinoamericana. México: Universidad Veracruzana– Facultad de Teatro, 2009, pp. 116-143. URL: http://artescenicas.uclm.es/archivos_subidos/textos/250/teatralidadperformance_aprieto.pdf (fecha de acceso 30/05/2018)

Programa de las Naciones Unidas para el Desarrollo, (2013) *Informe Regional de Desarrollo Humano 2013-2014. Seguridad ciudadana con rostro humano: diagnóstico y propuestas para América Latina*. URL: <http://www.undp.org/content/dam/rblac/img/IDH/IDH-AL%20Informe%20completo.pdf> (fecha de acceso 23/07/2020)

Queen Nwabasili, M. (2017) “As Xicas da Silva de Cacá Diegues e João Felício dos Santos: traduções e leituras da imagen de mulher negra brasileira”. Tesis de maestría. Universidad de São Paulo Brasil URL: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27161/tde-07112017-154952/publico/MARIANAQUEENNWABASILI.pdf> (fecha de acceso 26/03/2020)

Quevedo, C. (2013) “Recursos Fandangueros: Fandango Resources”. Tesis de Maestría, Universidad de Washington

Ramos, S. (1951) *El perfil del hombre y la cultura en México*, 2ª Edición, México: Ed. Planeta

Razo Martínez, G. P. (2017a) “El fandango jarocho actual: patrimonio cultural intangible”. *Estudios Teatrales: nuevas perspectivas y visiones comparadas*, Murcia: Ediciones de la Universidad de Murcia, pp.174-184 DOI: <https://ddd.uab.cat/record/199426?ln=ca> (fecha de acceso 23/07/2020)

_____. (2017b) “La estructura de par-a-par en el fandango jarocho: reflexión desde una periferia identitaria desincorporada”. Ponencia presentada en el XIII Foro Internacional de Música Tradicional. Del 5 al 7 de Octubre, INAH, México. DOI: <https://ddd.uab.cat/record/199427?ln=ca> (fecha de acceso 23/07/2020)

Real Academia Española (1963) *Diccionario de Autoridades. [Edición facsímil, 1732, tomo tercero que contiene las letras D.E.F.]*, Madrid: Gredos, Vol.II

Renes Ayala, V. (2013) “El 15-M y las ‘asambleas de barrio’: ¿entre lo ‘viejo’ y lo ‘nuevo’?”. *Educación Social. Revista de Intervención Socioeducativa*, número 55, pp.85-93 URL:

<https://raco.cat/index.php/EducacioSocial/article/view/271045/368926> (fecha de acceso 06/11/2022)

Reyes Zúñiga, L. (2015) "Las malageñas del siglo XIX en España y México: historia y sistema musical". Tesis doctoral de Música. Universidad Nacional Autónoma de México. México.

Reyes Zúñiga, L. y Hernández Jaramillo J. (2013), *Teorías míticas. Una reflexión sobre la construcción del conocimiento en la investigación musical: el caso de la petenera*. Universidad Nacional Autónoma de México. URL: http://www.posgrado.unam.mx/musica/heptagramaA/public_html/wp-content/uploads/2013/09/1-Teor%C3%ADas-m%C3%ADticas.pdf (fecha de acceso 26/08/2016)

Rivera Cusicanqui, S. (1987) "El potencial epistemológico y teórico de la historia oral: de la lógica instrumental a la descolonización de la historia". *Temas Sociales*, número 11, pp. 49-64. URL: <https://historiaoralfuac.files.wordpress.com/2017/10/rivera-cusicanqui-silvia-el-potencial-epistemologico-y-teorico-de-la-historia-oral.pdf> (fecha de acceso 2/07/2022)

Rinaudo, C. (2012) *Afromestizaje y fronteras étnicas. Una mirada desde el puerto de Veracruz*, Karnoouh, L (Trad.), Xalapa: Universidad Veracruzana-IRD

Robles Cahero, J. A. [2008] "Un paseo por la música y el baile populares de la Nueva España". *Hemispheric Institute*. URL: <http://www.hemisphericinstitute.org/cuaderno/censura/html/danza/danza.htm> (fecha de acceso 16/11/2018)

Romero Samper, M. (1998) "Las cofradías en el Madrid del siglo XVIII". Tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid. URL: <https://eprints.ucm.es/id/eprint/2501/1/T22669.pdf> (fecha de acceso 25/10/2022)

Rouse, R. (1991) "Mexican Migration and the Social Space of Postmodernism". *Diaspora. A Journal of Transnational Studies*. Núm. 1 pp. 8-23 URL: https://www.researchgate.net/publication/236774989_Mexican_Migration_and_the_Social_Space_of_Postmodernism/link/554f7b8608ae12808b379ffa/download (fecha de acceso 28/06/2022)

Ruiz, R. A. (2013) "El fandango en España y América". *El fandango y sus variantes. III Coloquio Música de Guerrero*. (Amparo Sevilla. Ed.) México: Instituto Nacional de Antropología e Historia.

Ruiz Rodríguez, C. (2018) "El fandango y baile de artesa: ayer y hoy de una tradición músico-dancística afrodescendiente". *Culturas Musicales de México. Vol. I* (Xilonen M. Luna Ruiz y Jacinto Chacha Antele. Coord) Ciudad de México: Dirección General de Culturas Populares, Indígenas y Urbanas. pp. 65-85.

_____ (2007) "Estudios en torno a la influencia africana en la música tradicional de México: vertientes, balance y propuestas". *Revista Transcultural de Música*. Núm. 11, Julio.
URL: <http://www.nacionmulticultural.unam.mx/reconocimientopueblosnegros/docs/167.pdf> (fecha de acceso 26/08/2016).

Ruiz Mayordomo, M. J. y Pessarrodona A. (2015) "El gesto coréutico en la música hispánica de la segunda mitad del siglo XVIII: una propuesta de interpretación históricamente informada del fandango". *Música Oral del Sur: Revista internacional*. Número 12, pp. 666-719 URL: <http://www.centrodedocumentacionmusicaldeandalucia.es/export/sites/default/publicaciones/pdfs/31-mayordomo.pdf> (fecha de acceso 21/11/2021)

Russell, C. H. (ed.) [1995a], *Santiago de Murcia's Códice Saldívar no. 4: a treasury of secular guitar music from baroque Mexico*, Urbana, University of Illinois Press, Vol.I Commentary

_____. (ed.) [1995b], *Santiago de Murcia's Códice Saldívar no. 4: a treasury of secular guitar music from baroque Mexico*, Urbana, University of Illinois Press, Vol. II Facsímil y Transcripción

Sacolick, R. (2016) "Transcendence and Son Jarocho as Practiced in the San Francisco Bay Area". Tesis Doctoral. University of California Santa Cruz URL: <https://escholarship.org/content/qt3122s97d/qt3122s97d.pdf> (fecha de acceso 24/01/2022)

Said, E. W. (1978) "Introduction". *Orientalism*, Nueva York: Pantheon Books.

Sánchez-Kucukozer, P. (2016) "El son jarocho en Nueva York: retos y oportunidades de una tradición reinterpretada". *La manta y la raya*, 1ª Época,

núm.2, pp. 15-18 URL: http://www.lamantaylaraya.org/wp-content/uploads/2016/06/La-Manta-y-La-Raya-2-jun_2016-v.2.1.0.pdf (fecha de acceso 23/07/2020)

Sánchez Martínez, J. A. (2007a) *Prácticas de lo real en la escena contemporánea*, Madrid: Visor Libros

_____. [2007b] *El teatro en el campo expandido*, [Quaderns portàtils], Barcelona: MACBA

_____. (2002) *Dramaturgias de la imagen*, 3ª edición, Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha

Sánchez García, R. V. (2010a) “Lírica nueva en sonos viejos de la Huasteca poblana”. *Revista de Literaturas Populares*, Año X, Números 1 y 2, pp. 11-37

_____. (2010b) “Coplas libres y coplas exclusivas en el son huasteco”. *Son del sur*. núm. 8, 1ª Edición 2000, edición digital 2010, pp.36-44

_____. [2007] “La lírica de los sonos en México. Algunas consideraciones útiles para su comprensión y estudio”. *Diagonal. Journal of the Center for Iberian and Latin American Music*. University of California, Riverside. Encuentros. URL: <http://www.cilam.ucr.edu/diagonal/issues/2007/Sanchez.pdf> (fecha de acceso 26/08/2016).

_____. (2005) “Hacia una tipología del son en México”. *Acta Poética* 26. Núm. 1-2, pp. 399-424

Sánchez-Tello, G. B. (2012) “Jaraner@: Chicana/o Acculturation Strategy”. Tesis de Maestría (Chicana/Chicano Studies). California State University

Sanjaume i Calvet, M. (2016) “Anderson i la nació imaginada”. *Debats*, Volum 130/1, 2015 pp. 81-85 URL: <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/5715167/2.pdf> (fecha de acceso 04/02/2020)

Sanko, Nadia S. (2012) “Creolizing Carmen: Reading Performance in María Antonia, Cuba’s Overlooked Carmen Adaptation”. *Camera Obscura* 79, Volumen 27, Número 1, pp. 156-191

Santillán Buelna, J. R. (2017) "La inmigración mexicana en España". *Naveg@américa. Revista electrónica editada por la Asociación Española de Americanistas*, [en línea], 2017, no. 18 URL: <https://revistas.um.es/navegamerica/article/view/286361/207921> (fecha de acceso 09/11/2022)

Segarra, M. (2021) *Comunidades con acento*. Barcelona: Icaria

_____. (2012) "Comunidades y literatura". *Repensar la comunidad desde la literatura y el género*. (Marta Segarra ed.) Barcelona: Icaria

Senehi, J. (2009) "Folklore of Subversion". *Encyclopedia of Women's Folklore and Folklife*. L. Locke, T. A. Vaughan, P. Greenhill (Ed.) Vol. 1, Westport CT- London: Greenwood Press

Serrano Herrera, C. y Jiménez Uribe, R. [Coord.] (2019) *Anuario de migraciones y remesas. México 2019*. México: CONAPO, Fundación BBVA-Bancomer URL: <https://www.bbvaesearch.com/publicaciones/mexico-anuario-de-migracion-y-remesas-2019/> (fecha de acceso 22/01/2020)

Schechner, R. (2012) *Estudios de la representación. Una introducción*, Rafael Segovia Albán [Trad.] México: Fondo de Cultura Económica

_____. (2002) *Performance Studies. An Introduction*, London/New York: Routledge

_____. (1998) "What Is Performance Studies Anyway?". En Phelan P. y Lane J. (Ed.). *The ends of performance*. London-New York: New York University Press, pp. 357-362

----- (1993) *The Future of Ritual*, New York: Routledge

_____. [1973], *Environmental Theater*, New York: Hawthorn Books

Sevilla A. (2020) "¿Fandango o son jarocho: dos ámbitos distintos de gestión?". *Narrativas Antropológicas*, Año 1, Núm. 2, pp. 41-51 URL <https://mediateca.inah.gob.mx/repositorio/islandora/object/articulo%3A21373> (fecha de acceso 05/09/2022)

Sheehy, D. E. (1975), "Speech Deviations as One of the Determinants of Style in the Son Jarocho of Veracruz, Mexico". Tesis de Maestría. University of California, Los Angeles, EUA.

_____. (1979) "The Son Jarocho: The History, Style and Repertory of a Changing Mexican Musical Tradition". Tesis doctoral. University of California, Los Angeles, EUA.

Sloterdijk, P. (2007) *En el mundo interior del capital. Para una teoría filosófica de la globalización*. Madrid: Siruela

Spivak, G. C. (2012) *An Aesthetic Education in the Era of Globalization*. Cambridge-London: Harvard University Press. URL: <https://huminst.uic.edu/wp-content/uploads/sites/412/2019/11/gayatri-chakravorty-spivak-an-aesthetic-education-in-the-era-of-globalization.pdf> (fecha de acceso 02/07/2022)

_____. (2009a) *¿Pueden hablar los subalternos?*, Manuel Asensi (Trad.) Barcelona: MACBA

_____. (2009b) "Nationalism and the Imagination". *Lectora*. 15 pp. 75-98
URL:
<https://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:m1YFwBwIVK4J:https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/3102697.pdf+&cd=2&hl=es-419&ct=clnk&gl=es> (fecha de acceso 22/06/2021)

_____. (1988) "Can the subaltern speak?". En C. Nelson y L. Grossberg (Ed.), *Marxism and the Interpretation of Culture*. Urbana y Chicago: University of Illinois Press, 1988, pp. 271-313 URL: http://www.bahaistudies.net/neurelitism/library/subaltern_speak.pdf (fecha de acceso 03/07/2020)

Środa, M. *Et al.* (2013) "A Quest for Feminist Space and Time". *Women: A Cultural Review*, 25:1, pp. 114-122, URL: <https://doi.org/10.1080/09574042.2014.903785> (fecha de acceso 24/01/2022)

Strukelj, P. (2017) "Jarocho jam como patrimonio abierto". *Pura mestiza*. URL: <https://puramestiza.com/04-Julio2017/8/> (fecha de acceso 10/01/2023)

Vasconcelos, J. (1948), *La raza cósmica*, Buenos Aires: Espasa Calpe

Velázquez, G. (2003) “La improvisación”. *Encuentro sobre la improvisación oral en el mundo*, Donostia: Euskal Herriko Bertsozale Elkarte, 84-92, URL: http://bdb.bertsozale.eus/uploads/edukiak/liburutegia/xdz4_Id_000169.pdf (fecha de acceso 26/08/2016).

Viruela, R. y Domingo C. (2006) “Extranjeros en el País Valenciá (una aproximación imperfecta a la inmigración)”. En Bernat, S. y Gimeno, C. (Ed.). *Migración e Interculturalidad. De lo global a lo local*. Castelló de la Plana: Publicacions de la Universitat Jaume I, pp. 145-168.

Volkoviskii Barajas, F. (2016) “El fandango en Hispanoamérica: una aproximación musicológica al ‘Fandanguito’ de México y a los fandangos de España”. Trabajo de Fin de Máster. Universidad Complutense de Madrid.

Taylor, D. (1998) “Border Watching”. En Phelan P. y Lane J. (Ed.). *The ends of performance*. London-New York: New York University Press, pp. 178-185

Tönnies, F. (1979) *Comunidad y asociación*, Ivars J. F. (Trad.). Barcelona: Edicions 62

Turino, T. (2008) *Music as Social Life. The Politics of Participation*, Chicago-London: The University of Chicago Press

Turner, V. (1982), *From ritual to theater: the human seriousness of play*. Nueva York: PAJ publications

_____. (1966), *The Ritual process: structure and anti-structure*, Chicago: Aldine

Turner, V, and Turner, E. (1982) “Performing Ethnography”. *The Drama Review: TDR*, Vol. 26, No. 2, Intercultural Performance. (Summer, 1982), pp. 33-50.

Vargas García, A. B. (2016) “El burro que rie y canta. Esbozo antropológico de un instrumento musical: la quijada equina”. *Cuicuilco*, Vol. 23, Núm. 33, pp-25-51 URL <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=35145982003> (fecha de acceso 09/03/2023)

Vega Sánchez, Y. et. al (2015) *Gestión de conflictos y procesos de mediación*, [Madrid]: Ediciones Paraninfo y Ediciones Nobel

Vizcaíno Guerra, F. (2005) “Identidad nacional, sentido de pertenencia y autoadscripción étnica”. En Béjar, Raul y Hector Rosales (Coord.) *La identidad*

nacional mexicana como problema político y cultural. Nuevas Miradas, 2005, Cuernavaca: UNAM-Centro Regional de Investigaciones Multidisciplinarias, pp. 231-252

Wa Thiong'o, N. (2017) *Desplazar el centro. La lucha por las libertades culturales*. Barcelona: Rayo Verde Ed.

Wong, D. (2019) *Louder and Faster. Pain, Joy, and the Body Politic in Asian American Taiko*, Oakland: University of California Press

Woodside, J. y Jiménez, C. (2012) "Creación, socialización y nuevas tecnologías en la producción musical". En García Canclini, N. y Cruces, F. (Coord.) *Jóvenes, culturas urbanas y redes digitales*. Barcelona-Madrid: Ariel-Fundación Telefónica pp. 91-107. URL: http://www.articaonline.com/wp-content/uploads/2011/07/jovenes_culturas_urbanas_completo.pdf (fecha de acceso 16/06/2016)

Zapata, H. y Medina A. (2016) "¿Puede no hablar el cuerpo del subalterno? Un acercamiento teórico-metodológico al cuerpo del subalterno y sus resonancias étipo-políticas". *Versión. Estudios de comunicación y política*. Num. 37, Octubre-Abril, pag. 71-84

Zayas, S. (2020) "Médium: una intención de cartografía sonora". *El Desenterrador. Mètode per a l'excavació de paraules*. Diputación de Barcelona-Institut del Teatre, pp. 232-252.