

Música oral del Sur

Revista Internacional

Nº 12 Año 2015

ESPAÑÓLES, INDIOS, AFRICANOS Y GITANOS.
EL ALCANCE GLOBAL DEL FANDANGO EN MÚSICA, CANTO Y DANZA

SPANIARDS, INDIANS, AFRICANS AND GYPSIES:
THE GLOBAL REACH OF THE FANDANGO IN MUSIC, SONG, AND
DANCE

CONSEJERÍA DE CULTURA

Centro de Documentación Musical de Andalucía

Actas del congreso internacional organizado por The Foundation for Iberian Music, The Graduate Center, The City University of New York el 17 y 18 de abril del 2015

Proceedings from the international conference organized and held at The Foundation for Iberian Music, The Graduate Center, The City University of New York, on April 17 and 18, 2015

Depósito Legal: GR-487/95 **I.S.S.N.:** 1138-8579

Edita © JUNTA DE ANDALUCÍA. Consejería de Cultura.

Centro de Documentación Musical de Andalucía

Carrera del Darro, 29 18010 Granada

informacion.cdma.ccul@juntadeandalucia.es

www.centrodedocumentacionmusicaldeandalucia.es

Facebook: <http://www.facebook.com/DocumentacionMusicalAndalucia>

Twitter: <http://twitter.com/CDMAndalucia>

Música Oral del Sur es una revista internacional dedicada a la música de transmisión oral, desde el ámbito de la antropología cultural aplicada a la música y tendiendo puentes desde la música de tradición oral a otras manifestaciones artísticas y contemporáneas. Dirigida a musicólogos, investigadores sociales y culturales y en general al público con interés en estos temas.

Presidente

ROSA AGUILAR RIVERO

Director

REYNALDO FERNÁNDEZ MANZANO

Coordinación

K. MEIRA GOLDBERG

ANTONI PIZÀ

Presidente del Consejo Asesor

JOSÉ ANTONIO GONZÁLEZ ALCANTUD

Consejo Asesor

MARINA ALONSO (Fonoteca del Museo Nacional de Antropología. INAH – Mexico DF)

ANTONIO ÁLVAREZ CAÑIBANO (Dir. del C. de Documentación de la Música y la Danza, INAEM)

SERGIO BONANZINGA (Universidad de Palermo - Italia)

EMILIO CASARES RODICIO (Universidad Complutense de Madrid)

TERESA CATALÁN (Conservatorio Superior de Música de Madrid)

MANUELA CORTÉS GARCÍA (Universidad de Granada)

Ma ENCINA CORTIZA RODRÍGUEZ (Universidad de Oviedo)

FRANCISCO J. GIMÉNEZ RODRÍGUEZ (Universidad de Granada)

ALBERTO GONZÁLEZ TROYANO (Universidad de Sevilla)

ELSA GUGGINO (Universidad de Palermo – Italia)

SAMIRA KADIRI (Directora de la Casa de la Cultura de Tetuán – Marruecos)

CARMELO LISÓN TOLOSANA (Real Academia de Ciencias Morales y Políticas – Madrid)

BEGOÑA LOLO (Dir.^a del Centro Superior de Investigación y Promoción de la Música, U. A. de Madrid)

JOSÉ LÓPEZ CALO (Universidad de Santiago de Compostela)

JOAQUÍN LÓPEZ GONZÁLEZ (Director Cátedra Manuel de Falla, Universidad de Granada)

MARISA MANCHADO TORRES (Conservatorio Teresa Berganza, Madrid)

TOMÁS MARCO (Academia de Bellas Artes de San Fernando – Madrid)

JAVIER MARÍN LOPEZ (Universidad de Jaén)

JOSEP MARTÍ (Consell Superior d'Investigacions Científiques – Barcelona)

MANUEL MARTÍN MARTÍN (Cátedra de flamencología de Cádiz)

ANTONIO MARTÍN MORENO (Universidad de Granada)
ÁNGEL MEDINA (Universidad de Oviedo)
MOHAMED METALSI (Instituto del Mundo Árabe – París)
CORAL MORALES VILLAR (Universidad de Jaén)
MOCHOS MORFAKIDIS FILACTOS (Pdte. Centros Estudios Bizantinos Neogriegos y Chipriotas)
DIANA PÉREZ CUSTODIO (Conservatorio Superior de Música de Málaga)
ANTONI PIZA (Foundation for Iberian Music, CUNY Graduate Center, New York)
MANUEL RÍOS RUÍZ (Cátedra de flamencología de Jerez de la Frontera)
ROSA MARÍA RODRÍGUEZ HERNÁNDEZ (Codirectora revista Itamar, Valencia)
SUSANA SARDO (University of Aveiro)
JOSÉ MARÍA SÁNCHEZ VERDÚ (Robert-Schumann-Musikhochschule, Dusseldorf)
FRÉDÉRIC SAUMADE (Universidad de Provence Aix-Marseille – Francia)
RAMÓN SOBRINO (Universidad de Oviedo)
Ma JOSÉ DE LA TORRE-MOLINA (Universidad de Málaga)

Secretaria del Consejo de Redacción

MARTA CURESES DE LA VEGA (Universidad de Oviedo)

Secretaría Técnica

MARÍA JOSÉ FERNÁNDEZ GONZÁLEZ (Centro de Documentación Musical de Andalucía)
IGNACIO JOSÉ LIZARÁN RUS (Centro de Documentación Musical de Andalucía)

Maquetación

ALEJANDRO PALMA GARCÍA
JOSÉ MANUEL PÁEZ RODRÍGUEZ

Acceso a los textos completos

Web Centro de Documentación Musical de Andalucía

<http://www.centrodedocumentacionmusicaldeandalucia.es/opencms/documentacion/revistas>

Repositorio de la Biblioteca Virtual de Andalucía

<http://www.bibliotecavirtualdeandalucia.es/catalogo>

YO NO SOY MARINERO, SOY CAPITÁN: USOS SOCIOPOLÍTICOS CONTEMPORÁNEOS DEL FANDANGO Y EL SON JAROCHO

Rafael Figueroa-Hernández

Centro de Estudios de la Cultura y la Comunicación de la Universidad Veracruzana

Resumen

La fiesta popular conocida como fandango, con raíces en la intercomunicación de Latinoamérica y España durante los trescientos años del periodo colonial, se ha convertido, a partir del último cuarto del siglo XX, en una herramienta muy poderosa en la creación de un movimiento social, transnacional y transcultural, conocido como *movimiento jaranero*, que ha trascendido su región natural en el sur de México y ganado adeptos en prácticamente todas las ciudades grandes en México, las comunidades hispanas más importantes en Estados Unidos y modestos, pero significativos enclaves en Europa. Siguiendo las reglas musicales y líricas tradicionales del son jarocho, un creciente grupo de personas han estado usando el fandango como una manera de participar en protestas sociales de varias maneras: a) creando o manteniendo identidad entre grupos subalternos, b) diseminando ideas políticas y sociales a través de letras basadas en formas tradicionales y c) mediante la participación directa en manifestaciones y marchas entre otras.

Palabras Clave:

fandango, movimiento jaranero, protestas sociales, globalización subaltern, “Fandango por la democracia”, el fandango fronterizo

Abstract

The popular fiesta known as fandango, with roots in the intercommunication of Latin America and Spain during the three hundred years of the colonial period, has become, since the last quarter of the XX century, a powerful tool for the creation of a transnational and transcultural social movement known as the *movimiento jaranero*, that has transcended the region of its birthplace in southern México and gained followers in practically every major city in México, important Hispanic communities in the United States and modest, but significant, enclaves in Europe. Following the traditional musical and lyrical rules of *son jarocho* an increasingly large number of people have been using the fandango as a way to participate in social protest in various ways: a) by creating and/or maintaining identity among subaltern groups, b) by spreading social and political ideas through lyrics based on

traditional forms and c) by directly participating in rallies and demonstrations, among others.

Keywords:

fandango, movimiento jaranero, social protest, subaltern globalization, “Fandango por la democracia,” el fandango fronterizo.

Reseña curricular

Rafael Figueroa Hernández es Doctor en Historia y Estudios Regionales de la Universidad Veracruzana en donde también se desempeña como investigador del Centro de Estudios de la Cultura y la Comunicación. Su principal objeto de estudio es la música popular veracruzana en dos vertientes: lo rumbero y lo jarocho. Ha recibido apoyo para la investigación del Instituto Veracruzano de Cultura, el Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, el Instituto de Cultura Puertorriqueña y la Fundación Rockefeller entre otras, además de haber sido becario Fulbright. figueroa@comosuen.com

Figueroa-Hernández, Rafael "Yo no soy marinero, soy capitán:Usos sociopolíticos contemporáneos del fandango y el son jarocho". *Música Oral del Sur*, n. 12, pp. 309-321, 2015, ISSN 1138-8579

El son jarocho, el movimiento jaranero y la revitalización del fandango

No sabemos a ciencia cierta cuando podemos hablar de un son jarocho perfectamente conformado. Con los datos que tenemos a la mano podemos decir que hasta el siglo XVIII el son que se ejecutaba en Veracruz presentaba seguramente ciertas diferencias regionales pero debido al contacto continuo con las otras partes del Caribe hispano, dichas diferencias regionales eran mínimas. Podemos hablar de un gran género musical hispanocaribeño que compartía la rítmica ternaria, las estructuras armónicas provenientes del renacimiento europeo, las formas literarias del Siglo de Oro español y el baile zapateado sobre una tarima. Una música que lo mismo se ejecutaba en México, que en Cuba, Puerto Rico, República Dominicana, Colombia o Venezuela con algunas variantes. A finales del siglo XVIII y principios del XIX una serie de eventos (la independencia de Haití y su respectivo colapso económico, la necesidad de producir azúcar en otras islas del Caribe con su consiguiente aumento en el número de esclavos africanos necesarios principalmente) tuvo como consecuencia que este género pancaribeño tuviera que refugiarse en zonas económicamente aisladas donde mantuvo las estructuras sociales que permitían su existencia. Sin comunicación entre sí cada región fue desarrollando formas particulares de ejecutar su música y se crearon géneros diferenciados pero definitivamente emparentados entre sí: el punto cubano, el seis puertorriqueño, la mejorana panameña, la música llanera de Venezuela y el son jarocho de Veracruz.

Es por esto que podemos decir que fue seguramente a lo largo del siglo XIX que en Sotavento¹⁾ (como región de refugio cultural) se fue cocinando lo que ahora conocemos como son jarocho y que llegó al siglo XX plenamente conformado, con sus protocolos musicales, danzarios y líricos como los conocemos en la actualidad. Un complejo musical que no era conocido fuera de su área geográfica hasta que los gobiernos posrevolucionarios decidieron, con base en su proyecto de nación, incorporar las culturas regionales. Con Vasconcelos al frente, el gobierno de la república hizo un esfuerzo muy importante en conocer primero e incorporar después las diversas culturas regionales al concepto de un México moderno que resultó de muchas maneras ser un espejismo. El resultado es que solamente se incorporaron superficialmente las diferentes manifestaciones culturales que servían a ese concepto de nación y se dejaron de lado las prácticas más cercanas a la tierra que respondían a realidades socioculturales que la modernidad no quería tomar en cuenta. En lo que respecta al son jarocho se privilegió solamente un estilo de ejecución, aquel que respondía a las necesidades de la urbe y se dejó en el olvido buena parte de la tradición rural de esta música.

Se debe hacer notar que esta vertiente “urbana” tuvo en sus principios una fuerte carga creativa al adaptar saberes centenarios a nuevas circunstancias y crear un estilo novedoso y vigoroso de ejecutar el son jarocho, que tuvo grandes logros estéticos y culturales en la conformación de nuestra cultura nacional. Desgraciadamente conforme pasaban la generaciones y las fuentes tradicionales orales, siempre cambiantes, de aprendizaje fueron sustituidas por fuentes fijas como las grabaciones a las cuales se les reproducía al pie de la letra, se dio pie a un anquilosamiento creativo de difícil resolución. Esto, aunado al deterioro de las condiciones generales de vida en el campo veracruzano, junto con el de todo el país, dio como resultado que después de una época de oro de la música jarocho que coincidió con los periodos en el poder de dos presidentes veracruzanos al hilo, Miguel Alemán y Adolfo Ruiz Cortínes, el son jarocho cayó en un letargo en sus dos frentes principales.

En las ciudades, uno de los frentes, los músicos creados en la vertiente urbana tuvieron que refugiarse en los ballets folclóricos o en los restaurantes de productos del mar que al estar relacionados con Veracruz promovían esta música, en ambos casos se requería que los músicos solamente repitieran las versiones de los sones que se habían hecho famosas con escaso campo para la improvisación.

¹⁾ El Sotavento del que hablamos es una región que corre a lo largo de la costa del Golfo de México, más o menos desde el centro del estado de Veracruz hacia el sur en donde se encuentra con la parte norte de Oaxaca y la oriental de Tabasco. Su conformación histórica, a lo largo de la colonia, es corroborada por múltiples pertenencias culturales de las cuales el son jarocho y el fandango es una de las más importantes.

En el otro frente, en las comunidades rurales o ciudades pequeñas del Sotavento, las condiciones sociales que habían permitido la aparición del género habían ido cambiando tanto que ponían en peligro la continuidad cultural de prácticas como el son jarocho: ya no se realizaban fandangos, los ejecutantes del género no eran bien vistos por una sociedad que debía enfocar sus ojos hacia “lo moderno” con el resultado de que los jóvenes ya no veían con buenos ojos aprender esta música que apuntaba hacia el pasado.

Para la década de los años setenta la reivindicación vino de manos de lo que fue poco a poco conociéndose como movimiento jaranero, el cual todavía mucho antes de llamarse así, se comenzó a forjar desde muchos puntos de vista diferentes, variedad de elementos que fueron conjuntándose para lograr dar forma a este impulso ciudadano de renovación de la música popular y folclórica del Sotavento.

Por un lado estaban los músicos rurales que se mantenían haciendo el son jarocho desde sus comunidades, con un prestigio social en franca decadencia, porque ser músico tradicional era sinónimo de todo aquello que queríamos dejar atrás para convertirnos en una nación moderna, por el otro los exilados que retornaban como hijos pródigos, la mayoría de las veces con mucho mayor peso social y mayor prestigio que sus compañeros músicos que habían permanecido en estas tierras. Nombres como Julián Cruz, Andrés Alfonso Vergara y hasta cierto punto Rutilo Parroquín, representan a ese son jarocho que salió de estas tierras y regresó cambiado.

Luego vinieron los investigadores como José Raúl Hellmer, Daniel Sheehy, Arturo Warman o Antonio García de León, que a la par de su labor de búsqueda hicieron grabaciones de campo o ayudaron a hacerlas, los promotores/investigadores como Humberto Aguirre Tinoco quien con el apoyo de Radio Educación creó el Encuentro de Jaraneros de Tlacotalpan cuya importancia se verá más tarde, luego los grupos que abrevaron en el son jarocho tradicional con Mono Blanco a la cabeza, Tacoteno o Siquisiri y luego una siguiente generación con grupos como Chuchumbé y Son de Madera entre muchos otros.

El año de 1969 trajo consigo además un disco imprescindible para la historia de la difusión del son jarocho que probaría, con los años, ser fundamental en el proceso de revitalización del género. Era el número 6 de la serie de música del Instituto Nacional de Antropología e Historia y llevaba el sencillo título de *Sones de Veracruz*. Gracias a este disco con el trabajo de grabación y las notas de Arturo Warman, se conoció (¿o debemos decir, se reconoció?) una realidad que estaba escondida. El disco jugó un papel primordial en el desarrollo del movimiento jaranero.

A finales de la década de los 70 otro elemento se suma al proceso de conformación de la escena contemporánea del son jarocho. Desde Tlacotalpan, Veracruz se consolida, luego de unos comienzos un poco inciertos, el Encuentro de Jaraneros. Nacido originalmente como un concurso pronto se llegó a la conclusión de que era imposible medir con una misma vara a los diferentes estilos regionales del son jarocho. Se decide entonces convertirlo en un encuentro donde cada grupo simplemente era invitado a presentar su trabajo, sin ninguna cortapisa ni intento de control. El Encuentro de Jaraneros de Tlacotalpan comenzó a jugar un papel muy importante en el desarrollo contemporáneo del son jarocho. Gracias al trabajo del encuentro se comienza a ver que el son jarocho no es uno sino muchos, que las diferencias entre regiones no tienen que ser vistas, como lo hacían algunos, como desviaciones sino como tendencias enriquecedoras que pueden y deben convivir en este mundo del son. Durante sus más de treinta años de existencia ha sido posible el intercambio de experiencias entre los jóvenes que descubrían esta música y aquellos que llevaban varias decenas de años tocándola bajo el cielo sotaventino; también por primera vez era posible escuchar y apreciar las diferencias de grupos disímolos que podían provenir lo mismo de comunidades rurales indígenas que de áreas plenamente urbanas, estar formados por músicos amateurs que por profesionales, solistas o grupos, es decir, la diversidad.

Todos estos antecedentes se conjugaron para que una nueva generación de músicos y versadores se dieran a la tarea de revivificar el son jarocho, desde dentro y desde afuera, jóvenes músicos interesados en mantener las tradiciones, que eran, al mismo tiempo, promotores del son jarocho, y esto es quizá lo más importante, de músicos creativos capaces de crear nuevas maneras de ejecutar el son jarocho y trabajar en la composición de sones nuevos convencidos de que la única manera de mantener la tradición es renovándola. Jessica Gottfried hace una crónica de lo que a su saber caracteriza el movimiento jaranero:

...algunas de las premisas principales parecen ser buscar darle un lugar privilegiado a los viejos soneros; entender que el son jarocho tienen sus orígenes en el periodo barroco; buscar dar al son jarocho un lugar frente a las instituciones y asimismo desmentir la idea que el son jarocho se refiere estrictamente a los famosos tríos sotaventinos²⁾; la creación de versos y décimas; que el son jarocho se deriva también de ritmos de origen africano; y hacer mención de la creciente participación de jóvenes jaraneros que vienen de otras regiones o ciudades del fuera del Sotavento”. (Gottfried: 40)

A lo cual sólo tendríamos que añadir el proceso de reivindicación del fandango como fuente del saber musical jarocho y la creación de nuevas maneras de transmisión del saber musical principalmente a través de talleres pero pronto también por medio de investigaciones académicas y publicaciones. En la actualidad el movimiento jaranero goza

²⁾ Gottfried se refiere al trío de requinto, arpa y jarana que caracterizó al son jarocho en su vertiente creada desde el centro de la república.

de cabal salud y cuenta con varias vertientes. En un plan optimista, que compartimos, Alfredo Delgado lo ha caracterizado de la siguiente forma en las Notas al disco *Sones indígenas del Sotavento* (Programa de Desarrollo Cultural del Sotavento, 2005):

El movimiento jaranero es un fenómeno único. Tiene raíz y corazón, pasión y movimiento, pasado y futuro. Ha trascendido las fronteras regionales y nacionales, ha llegado a los medios masivos de comunicación, está presente en las rancherías y las grandes ciudades, en el espacio cibernético y en la mitología comunitaria.

Gracias al movimiento jaranero el son jarocho que estaba en un *impasse* en sus dos vertientes: la urbana y la rural, comenzó una etapa de revitalización a partir de la reivindicación de lo rural. El movimiento jaranero volteó su vista a lo que quedaba del son jarocho y desde una visión contemporánea se decidió a abreviar del conocimiento y cultura que desde hace varios cientos de años se cocinaba en las llanuras del Sotavento. El movimiento como vimos tuvo éxito en el proceso de rehabilitación de los entramados culturales que permitieron que el son jarocho volviera a estar presente en muchos lugares en que había literalmente desaparecido y su fortalecimiento en aquellos otros en que había logrado sobrevivir.

Nuestro interés en este trabajo es hablar de un proceso paralelo a este desarrollo hacia adentro del son jarocho, que al principio fue visto como un producto derivado que no estaba en el plan original, en el canon³⁾ del movimiento, sino que se fue dando naturalmente en la dirección contraria: hacia afuera. Este proceso se dio de dos maneras suplementarias. Por un lado los grupos punteros del movimiento comenzaron a realizar giras diseminando una nueva manera de presentar las formas tradicionales⁴⁾, por el otro diferentes Encuentros, principalmente el de Tlacotalpan, comenzaron a llamar la atención de públicos fuera de la región cultural tradicional del son. Uno de los pilares del movimiento, el Encuentro de Jaraneros, fue desde el principio un puente, una ventana, entre las manifestaciones sotaventinas y nuevos públicos que fueron enamorándose de los sonidos y los universos semánticos de esta nueva vertiente del son jarocho. El resultado fue el mismo: ojos, y oídos, externos comenzaron a posarse sobre el movimiento jaranero. El son jarocho fue poco a poco sentando reales en otros espacios geográficos que no eran su natal sotavento, el son jarocho comenzó a “conquistar el mundo”.

³⁾ Hablaremos del canon del movimiento jaranero como un conglomerado de lineamientos generales que sin estar escritos o siquiera ser totalmente explícitos, rigen las acciones de todos aquellos que forman parte del movimiento, lo acepten abiertamente o no. Algunos de estos lineamientos importantes pueden ser: a) la importancia fundamental del fandango como el centro de la experiencia musical, lírica y danzaria del son jarocho; b) el respeto a la figura y a las formas de producir música de la gente del campo, especialmente a las de edad avanzada; c) admiración de formas de organización social pre-modernas, etc.

⁴⁾ Véase La Mona de Juan Pascoe que documenta las giras de Mono Blanco financiadas por el Fondo Nacional para las Actividades Sociales (Xalapa: Universidad Veracruzana, 2003).

EL IMPERIALISMO JAROCHO O LA GLOBALIZACIÓN SUBALTERNA⁵⁾

El “renacimiento” del son jarocho tradicional ha tenido aparejado un desarrollo internacionalizador que ha llevado aparejado un crecimiento de la actividad cultural alrededor del son jarocho en diversas ciudades como la ciudad de México y la mayoría de los centros urbanos de cierto tamaño del país, además de diversas localidades en los Estados Unidos en donde la presencia mexicana es importante, especialmente en California alrededor de Los Ángeles y las poblaciones que conforman lo que se conoce como el Área de la Bahía, e incluso lugares más lejanos como San Diego, Chicago y Austin, Texas. Una pequeña pero importante comunidad jaranera en Europa (Barcelona, Londres, París, Toulouse, Berlín, etc.) redondea esta presencia a nivel global. A este proceso lo hemos nombrado como de “globalización subalterna”, tratando de explicar como un movimiento social/cultural de clara pertenencia marginal, ha ido ganando espacio en diversos terrenos sociales fuera de sus fronteras regionales naturales.

En este proceso, el son jarocho y el movimiento jaranero lejos de oponerse a la ola de la globalización, lejos de conformarse “globalifóbicos”, han aprovechado las estructuras emplazadas por la globalización para lograr una presencia transnacional integrada en una comunidad que comparte códigos estéticos, concepciones sociales y posturas políticas a pesar de su alto grado de dispersión geográfica. Mediante este proceso el son jarocho, utilizando como estandarte central, la figura del fandango como fiesta comunitaria, va ganando terreno casi al margen de instituciones o empresas, aunque eso sí echando mano de los instrumentos que la globalización pone a su disposición. Desde las primeras etapas de este proceso los diversos actores del son jarocho globalizado, a partir de pequeñas acciones que seguramente nunca tuvieron la conciencia de una respuesta en conjunto a la globalización cultural, fueron colocando el son jarocho en diversos puntos de los Estados Unidos. En un proceso muy parecido al de la propagación de un virus, en muchos casos solamente era necesaria la presencia de un primer portador (un paciente cero) de los principios y conocimientos colectivos (o parte de ellos) para crear un grupo de personas que a su vez al moverse geográficamente serían los portadores de este movimiento y crearían nuevas células que pronto irían tomando características disímolas pero que se mantendrían leales a los términos laxos pero reales del *canon* del movimiento jaranero.

⁵⁾ En algún momento coqueteamos con la posibilidad de utilizar la metáfora de “globalización cucaracha” porque pensamos que la figura nos da una buena idea de este proceso en el cual bajo la superficie y utilizando las grietas dejadas por el proceso visible de globalización, diversos elementos han logrado posicionarse sin ser vistos ni localizados por los grupos hegemónicos, pero decidimos dejarlo en una nota al pie de página y seguir con el uso del concepto de globalización subalterna.

USOS SOCIOPOLÍTICOS CONTEMPORÁNEOS DEL FANDANGO Y EL SON JAROCHO

Una de las constantes de este conglomerado transnacional y transcultural en que se ha convertido el movimiento jaranero es su casi *sine qua non* condición de izquierda, de contestataria, de subalterna, pero como era de esperarse, en un movimiento tan extendido, los diferentes usos son muy variados, pero a pesar de eso mantienen una relación clara con el *canon*. El movimiento se ha convertido en un conglomerado diverso de distintas identidades que han encontrado algo en el son jarocho que les permite pertenecer a una comunidad que ya no necesita la contigüidad geográfica para existir. Abordaremos tres usos, entre muchos posibles, que las diversas comunidades que forman esta gran comunidad transnacional y transcultural han hecho del son jarocho: a) la creación o fortalecimiento de la identidad entre grupos subalternos, b) la diseminación de ideas políticas y sociales a través de la lírica basada en formas tradicionales y c) la participación directa en manifestaciones políticas.

A) LA IDENTIDAD

Una de las formas más básicas, y quizá por eso, más poderosas en las cuales podemos involucrar a la música con procesos políticos reside en el hecho de que la música es uno de los vehículos más eficaces depositarios de identidad, por lo que la simple presencia de la música que identifica a un grupo social en oposición a “los otros” tiene de por sí una carga política muy fuerte. Los grupos sociales producen música que de muchas maneras ayuda a definir quiénes son. Los mexicanos, por ejemplo, no sólo producimos música mexicana, sino que de muchas maneras somos mexicanos porque engendramos la música que hemos hecho y no otra, en un proceso de retroalimentación constante. Así los grupos que ejecutan su música pueden estar simplemente validando su existencia que es la forma más pura y básica de resistencia política.

Al mismo tiempo el son jarocho y principalmente la práctica del fandango, han ido creando, en todos los lugares a los que ha llegado, colectividades que aprenden a convivir a partir de la fiesta comunitaria. El fandango, si bien no es el oasis de fraternidad que el movimiento jaranero ha pregonado, sí contiene en su estructura diversos elementos que incorporan a los diferentes actores de manera que todo aquel que asiste se siente parte de la fiesta, ya sea como músico, como bailarador, como organizador o simplemente como espectador, el fandango da la bienvenida.

Hablando solamente de los músicos por ejemplo, la curva de aprendizaje necesaria para participar en un fandango es relativamente sencilla, debido tanto a las características musicales intrínsecas del son jarocho como a la manera en que el fandango organiza la participación de los músicos. Los músicos se colocan en unos de los extremos de la tarima donde se baila, formando un semicírculo. En los ambientes tradicionales por costumbre y en los escenarios contruidos recientemente por lineamiento, son los mejores músicos los que se encuentran al frente de la tarima, son los que “llevan” el fandango. Los demás

músicos engrosan el semicírculo detrás de los líderes, lo que permite que los músicos menos experimentados puedan participar en las capas exteriores del semicírculo sin que su inexperiencia haga demasiados estragos en el resultado musical deseado para un buen desarrollo del fandango. Esto permite la convivencia en un mismo escenario de músicos experimentados y aquellos que literalmente tienen apenas algunas semanas de haber tomado el instrumento por primera vez. Existen mecanismos como este para los otros aspectos del fandango como la danza o la lírica, que en su conjunto forman un ambiente propicio para la convivencia, convirtiéndose así en un imán poderoso para los numerosos participantes en fandangos en diversas localidades de México, Estados Unidos y Europa donde la presencia de veracruzanos sotaventinos es mínima o incluso inexistente.

Es así como el concepto de “jaranero”, en su concepción de ejecutante de son jarocho independientemente de tocar jarana, requinto o cualquier otro instrumentos, se ha convertido en un rasgo de identidad que conlleva la aceptación de los elementos propios del *canon* del movimiento jaranero al mismo tiempo que sirve para los propósitos identitarios de los diversos grupos convocados a la fiesta. Como lo plantea George Sánchez-Tello, periodista chicano, la identificación como *Jaraner@* entre los chicanos de segunda o tercera generación es una manera de reafirmar su identidad chicana a través de los lineamientos puestos por una cultura que no es la propia pero que tienen una estructura tan flexible que permite la inclusión (Sánchez-Tello, 2012), o Marcos Amador, músico chicano cuando dice: "Para los chicanos tocar son jarocho no solo es aprender y tocar una música tradicional de México, también se trata de expresar nuestra propia experiencia chicana"⁶.

B) LA LÍRICA

La tradición jarocho, de la que el movimiento jaranero abreva, tiene otra particularidad que fortalece la identidad y pertenencia pero también permite la expresión lírica propia. La tradición jarocho no sólo permite la creación de nuevos versos para utilizarse con los sonos jarochos sino que lo fomenta. Una de las primeras cosas que se aprende al profundizar en los vericuetos de la tradición jarocho es que cada cantor es responsable de ir creando su propia versada. La versada es un archivo memorístico que él cantor va almacenando a través del tiempo y que por eso se vuelve tan única y personal como si la hubiera compuesto toda él mismo. En la versada tienen cabida los versos sabidos, heredados por tradición, versos escuchados en otras voces, modificaciones y creaciones propias ya sean escritas o compuestas de antemano, o ya sean improvisadas. Este cúmulo se vuelve tan personal que es reflejo directo de la persona que lo atesora.

⁶ Citado en Torres García, David Humberto. *Música en Resistencia: El Discurso de Quetzal, Las Cafeteras, Cambalache y Chicano Son a través del Son Jarocho*. Tesis para la Maestría en Estudios de la Cultura y la Comunicación de la Universidad Veracruzana en proceso.

Lo mismo el legendario Arcadio Hidalgo cuando canta sobre su experiencia personal en la revolución...

Yo fui a la Revolución
a luchar por el derecho
de sentir sobre mi pecho
una gran satisfacción.
Pero hoy vivo en un rincón
cantándole a mi amargura
pero con la fe segura
y gritándole al destino
que es el hombre campesino
nuestra esperanza futura. (Véase Gutiérrez 1981)
...que “La bamba rebelde” del disco *It's time* (2012) de Las Cafeteras, clara manifestación
de su posición política y cultural, ...

Es la bamba rebelde
que cantaré
porque somos chicanos
de East LA

Ay arriba y arriba
Ay arriba y arriba iré
Yo no soy de la migra
Ni lo seré, ni lo seré

...la lírica es una del fuerzas presentes dentro del movimiento jaranero que han permitido que se lleve a cabo el proceso de globalización subalterna al que nos referíamos más arriba. Cada uno de los grupos sociales que se han visto identificados con la práctica jarocho han conformado una versada propia, ya sea escogiendo los versos sabidos que más se acercan a su realidad, ya sea recomponiendo los versos tradicionales para contar otras realidades o ya sea componiendo versos nuevos que hablen de realidades diferentes a los contextos naturales y/o culturales en los que nació el son jarocho.

C) LA PRESENCIA

Una ventaja de la instrumentación tradicional jarocho es su movilidad. Las jaranas y requintos son fáciles de transportar y fáciles de ejecutar mientras se está parado o incluso caminando. Esta característica los hace más que idóneos cuando de participar en movilizaciones políticas, manifestaciones o marchas, lo cual se ha venido multiplicando en el contexto del movimiento jaranero trasnacional. Un ejemplo importante de esto fue la serie de manifestaciones políticas al ritmo de son jarocho que se conocieron como

“Fandango por la democracia”. En los días siguientes al fraude electoral en contra del candidato de la izquierda reunida en la Coalición por el Bien de Todos, Andrés Manuel López Obrador, el día 30 de julio de 2006 se convoca a una megamarcha. Ulises Trejo Amador, coordinador del grupo de información de Yahoo llamado “rin-condeladecima”, lo utiliza junto con otro grupo coordinado por el autor de esta ponencia llamado “sonjarocho” para convocar a una participación diferenciada de la comunidad jaranera dentro del movimiento que poco a poco comenzó a ser conocido como “Fandango de la democracia”. La convocatoria de parte de Ulises Trejo Amador, en décima, decía así:

Hago el llamado extensivo
y atenta la invitación,
a la manifestación,
contra ese fraude lesivo.
En momento decisivo,
debemos participar,
y así se haga respetar,
nuestro voto ciudadano:
Pido levante la mano,
quien se anime a ir a marchar.

El resultado fue un contingente que marchaba junto con todos los demás pero que se diferenciaba fácilmente del resto porque sus integrantes cargaban jaranas y requinto e iban cantando sones jarochos a los cuales se habían creado nuevas coplas. Al finalizar las marchas y sobre todos en los campamentos nocturnos la protesta se convertía en un fandango completo que mantenía a los manifestantes despiertos hasta altas horas de la noche.

En corto o en lontananza
venceré la resistencia,
en dos lados mi existencia
será una punta de lanza.
A pesar de la ordenanza
de cerrarme el pasadizo,
yo sigo siendo macizo
aguanto los malos modos,
no me importan, soy de todos⁷⁾

⁷⁾ Décima de Carlos Adolfo Rosario Gutiérrez dicha, junto con otras en el cuarto fandango fronterizo el xx de mayo de 2011

Un desarrollo muy interesante se ha llevado a cabo en la región fronteriza entre Tijuana y San Diego, donde siguiendo un modelo que de formas parecidas se ha multiplicado en muchos sitios fuera del área cultural natural del Sotavento, se comenzó a crear una comunidad sonera que se ha visto fortalecida por la creación de un fandango que se ubica exactamente en la malla que divide los dos países: el fandango fronterizo. De una forma casi natural la comunidad creada a partir del son jarocho en esta región incluía personas tanto de Tijuana como de la casi vecina San Diego. Con esta comunidad, naturalmente transnacional, creada se vieron inmediatamente algunos problemas para convocar a eventos en que pudieran participar todos sus integrantes que tenía que ver con la línea fronteriza, presencia ineludible y permanente que delimitó de muchas maneras el desarrollo del son jarocho en esta zona limítrofe. Por problemas de visa las reuniones eran imposibles del lado norteamericano, y aunque si eran posibles del lado mexicano no estaban exentos de problemas. De todos modos la frontera era un obstáculo evidente.

El primer fandango se llevó a cabo en febrero de 2008 con una convocatoria que se realizó de boca en boca y a través de las redes sociales y correos electrónicos de una comunidad ya establecida. Del lado de Tijuana el acceso a la malla fronteriza es bastante simple e incluso se cuenta con un estacionamiento público y una zona de restaurantes a la orilla del mar, del lado de San Diego el acceso debe ser por tierra haciendo una caminata bastante larga, que sólo es posible gracias a la portabilidad de la instrumentación jarocho. El fandango fronterizo lleva ya seis emisiones y se ha convertido, por su mera fuerza simbólica, ya en un referente para el movimiento jaranero internacional, que ha creado algunas réplicas tanto en México como en Estados Unidos.

CONCLUSIONES

El son jarocho ha creado a partir de la última década del siglo XX una comunidad transnacional y transcultural que ha encontrado principalmente en la práctica del fandango un instrumento de lucha contra poderes culturales hegemónicos; lucha en ocasiones soterrada y secreta, en otras abierta y proactiva pero que se da en todos los casos en diversos niveles y motivada por diversos objetivos. Cada una de las partes involucradas, cada uno de los grupos sociales que conforman el movimiento jaranero, utiliza el son jarocho por diversas razones: por la marca de origen, orgullo veracruzano y/o mexicano; porque representa la patria perdida y una posibilidad de identidad frente a los otros; porque su impulso comunitario conlleva concepciones de la vida “premodernas” con las cuales podemos enfrentar las “posmodernidades” que nos pierden; porque es un vehículo ideal para la manifestación de ideas políticas de izquierda, etc., por muchas razones, por muchos motivos pero siempre con el son jarocho como una referencia móvil y mutable según las circunstancias de su uso, pero al mismo tiempo como un pilar de dependencia que ayuda a que las culturas locales sobrevivan.

BIBLIOGRAFÍA

Delgado, Alfredo. *((Notas al disco Sonos indígenas del Sotavento))* Programa de Desarrollo Cultural del Sotavento, 2005

Figuroa Hernández, Rafael. *Son jarocho: Guía histórico musical*. Xalapa, Veracruz: Comosueña, 2007

----. *El son jarocho en los Estados Unidos de América: Globalizaciones, migraciones e identidades*. Xalapa, Veracruz: Universidad Veracruzana, 2014 (Tesis de doctorado en Historia y Estudios Regionales)

Frith, S. (2001). "Hacia una estética de la música popular" en F. Cruces (ed.) *Las culturas musicales. Lecturas en etnomusicología*. Madrid: Trotta, pp. 413-435

Gottfried Hesketh, Jessica Anne. *El fandango jarocho actual en Santiago Tuxtla, Veracruz*.

Guadalajara, Jalisco: Universidad de Guadalajara, 2005 (Tesis de maestría en Ciencias Musicales en el área de Etnomusicología)

Gutiérrez Silva, Gilberto y Juan Pascoe (Comp.) *La versada de Arcadio Hidalgo*. 1ª ed.: México, Taller Martín Pescador, 1981 (2ª ed.: México, FCE, 1985; 3ª ed.: FCE-Universidad Veracruzana, Jalapa, 2003)

Pascoe, Juan. *La Mona*. Xalapa: Universidad Veracruzana, 2003

Sánchez-Tello, G. (2012). *Jaraner@: Chicana/o acculturation strategy* (Tesis de maestría). California State University, Northridge, Estados Unidos.

