



**INSTITUTO LATINO-AMERICANO DE ARTE,
CULTURA E HISTÓRIA (ILAACH)**

**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO
INTERDISCIPLINAR EM ESTUDOS LATINO-
AMERICANOS (PPG IELA)**

**DOS PROYECTOS DE SALVAGUARDA DE FANDANGOS: EL
MOVIMIENTO JARANERO (MÉXICO) Y EL MUSEU VIVO DO
FANDANGO (BRASIL)**

MELBA ALÍ VELÁZQUEZ MABARAK SONDEREGGER

Foz do Iguaçu

2018



**INSTITUTO LATINO-AMERICANO DE ARTE,
CULTURA E HISTÓRIA (ILAACH)**

**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO
INTERDISCIPLINAR EM ESTUDOS LATINO-
AMERICANOS (PPG IELA)**

**DOS PROYECTOS DE SALVAGUARDA DE FANDANGOS: EL
MOVIMIENTO JARANERO (MÉXICO) Y EL MUSEU VIVO DO
FANDANGO (BRASIL)**

**MELBA ALÍ VELÁZQUEZ MABARAK
SONDEREGGER**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Estudos Latino-Americanos da Universidade Federal da Integração Latino-Americana, como requisito parcial à obtenção do título de Mestra em Estudos Latino-Americanos.

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Giane da Silva Mariano Lessa

Co-orientador: Prof. Dr. Andrea Ciacchi

Foz do Iguaçu

2018

MELBA ALI VELÁZQUEZ MABARAK SONDEREGGER

**DOS PROYECTOS DE SALVAGUARDA DE FANDANGOS: EL MOVIMIENTO
JARANERO (MÉXICO) Y EL MUSEU VIVO DO FANDANGO (BRASIL)**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Estudos Latino-Americanos da Universidade Federal da Integração Latino-Americana, como requisito parcial à obtenção do título de Mestra em Estudos Latino-Americanos.

BANCA EXAMINADORA

Orientador: Prof. Dra. Giane da Silva Mariano Lessa (UNILA)

Prof. Dr. Rafael Figueroa Hernández (UV)

Prof. Dr. Edwin Ricardo Pitre Vásquez (UFPR)

Foz do Iguaçu, _____ de _____ de _____.

Ficha catalográfica elaborada pela BIUNILA- Biblioteca Latino – Americana

M112d Mabarak Sonderegger, Melba Alí Velázquez.

Dos proyectos de salvaguarda de fandangos: el Movimiento jaranero México y el Museu Vivo do Fandango Brasil / Melba Alí Velázquez Mabarak Sonderegger. - Foz do Iguaçu, 2018.

163 f. : il.

Orientador: Giane da Silva Mariano Lessa.

Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal da Integração Latino -Americana.

Instituto Latino-Americano de Arte, Cultura e História. Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Estudos Latino-Americanos.

1. Fandango jarocho. 2. Fandango caiçara. 3. Festas folclóricas – México - Brasil. 4. Cultura popular I. Lessa, Giane da Silva Mariano, Orient. II. Universidade Federal da Integração Latino-Americana. Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Estudos Latino-Americanos. III. Título.

CDU (2. ed.): 394.2(72+81)

Dedicado al pez que viajó al sur, E. P.

Agradecer es una labor difícil porque se corre el penoso riesgo de dejar manos amigas de fuera. No obstante, tengo presente siempre a las personas que directa o indirectamente me han colocado en los sitios exactos, en los conflictos necesarios, en los descubrimientos afortunados. Hubo gente que me ayudó sin yo conocer sus nombres, a ellos también gracias. Voy a intentar nominar mi gratitud con la esperanza de que no me alcance el olvido, y si lo hace, una disculpa, *sou de peixes*.

Gracias por todo el amor y el apoyo que no cabe en una palabra, mamá y Enrique; a los amigos de la vida, gracias por estar siempre: Ada, Felipe, Angela, Wendy, Héctor, Brian, Ariana, Karina, Estela, Diana, Shyrley, Mijael, Maíra, Ariel, Marco, Mauricio, Ellen; gracias a Martin y a Adriana por conducirme en el son jarocho con el cariño de una familia; mi gratitud eterna a Marcela, Zé, Aorelio y todos los *fandangueiros caiçaras* que me enseñaron tanto; a mi orientadora y co-orientador, gracias por ser mi guía; gracias, gracias, gracias a la UNILA y todas las semillas que hizo brotar.

Estoy en deuda con todos.

RESUMEN

En Brasil y México, el fandango conserva la acepción de evento festivo comunitario con música y baile, producto del mestizaje, cuya tradición hunde sus raíces desde la época colonial. Los fandangos en estos dos países han vivenciado un punto crítico para la continuación de su práctica –de formas particulares en cada región–, por lo que múltiples acciones sociales e institucionales se han puesto en marcha para su investigación, revitalización y difusión en las últimas décadas. En estas páginas se explicitan los procesos de salvaguarda del fandango jarocho iniciados por el Movimiento jaranero, en México, así como en el caso del *fandango caiçara* con el trabajo pionero del *Museu Vivo do Fandango*, ambos entendidos en la articulación de actores sociales, estatales, instituciones y agentes culturales. La presente investigación es un abordaje cualitativo de cuño etnográfico y comparativo; la recopilación de evidencias documentales servirá para explicar los procesos de construcción de memoria social alrededor de los fandangos jarochos y *caiçaras*, así como el estudio de caso ayudará a evaluar los propósitos y resultados de los dos proyectos de salvaguarda de fandangos investigados. Por medio de entrevistas serán referidas las posturas y opiniones de fandangueros jarochos y *fandangueiros caiçaras* sobre el estado actual de su práctica cultural.

Palabras clave: fandango jarocho, fandango caiçara, salvaguarda, patrimonialización, culturas populares.

RESUMO

No Brasil e no México, o fandango conserva o significado de evento festivo comunitário com música e dança, produto da mestiçagem de origem colonial. Os fandangos nos dois países tem vivenciado um momento crítico para a continuação da sua prática –de formas particulares em cada região–, pelo qual múltiplas ações sociais e institucionais tem trabalhado a favor da sua pesquisa, revitalização e difusão nas últimas décadas. Nessas páginas se explicitam os processos de salvaguarda do *fandango jarocho* iniciados pelo *Movimiento jaranero*, no México, assim como no caso do fandango caiçara com o trabalho pioneiro do Museu Vivo do Fandango, ambos entendidos na articulação de atores sociais, estatais, institucionais e agentes culturais. A presente pesquisa é uma abordagem qualitativa de cunho etnográfico e comparativo; a recopilação de evidências documentais servirá para explicar os processos de construção de memória social ao redor dos fandangos jarochos e caiçaras, assim como o estudo de caso ajudará a avaliar os propósitos e resultados dos projetos de salvaguarda dos fandangos investigados. Por meio de entrevistas serão referenciadas as posturas e depoimentos de *fandangeros jarochos* e *fandangueiros caiçaras* sobre o estado atual de sua prática cultural.

Palavras chave: fandango jarocho, fandango caiçara, salvaguarda, patrimonialização, culturas populares.

ABSTRACT

Both in Brazil and Mexico, the word *fandango* preserves the meaning of a festive community event revolving around music and dance –a product of miscegenation, from a tradition that dates back to colonial times. *Fandangos* have reached a critical continuity point –with particular characteristics in each region–, resulting in multiple social and institutional projects for their research and revitalization throughout the last decades. The following pages explain the *fandango jarocho* safeguarding process initiated by the *Jaranero Movement* in Mexico, as well as the case of the *fandango caiçara* and the pioneering safeguarding work of the *Museu Vivo do Fandango* in Brazil, both articulating social, institutional and cultural agents. The hereby research is a qualitative approach with an ethnographic and comparative perspective; the compilation of documentary evidence elucidates the processes of construction of social memory around the *jarocho* and *caiçara fandangos*, while the case study research helps to assess the purposes and results of both fandango safeguard projects. The *fandangueiros* positions and opinions on the current state of affairs of their cultural practice is expressed in a number of interviews.

Keywords: fandango jarocho, fandango caiçara, safeguarding, patrimonialization, popular cultures.

LISTA DE ILUSTRACIONES

Figura 1. Mapa de la región aproximada de la cultura musical jarocho	pág. 26
Figura 2. Tarima y zapateado	pág. 28
Figura 3. Guitarras de son (requintos), leonas y tarima de madera	pág. 29
Figura 4. Mujer tocando la quijada	pág. 29
Figura 5. Arpa, jarana, leona y pandero	pág. 30
Figura 6. Fandango en Tuxtepec	pág. 31
Figura 7. IX Fandango fronterizo en La Patrona, Veracruz	pág. 37
Figura 8. Mapa del territorio <i>caiçara</i>	pág. 39
Figura 9. Fandango batido en el Mercado do café, Paranaguá	pág. 42
Figura 10. Fandango <i>valsado</i> en el Mercado do café, Paranaguá	pág. 43
Figura 11. <i>Tamanco caiçara</i>	pág. 44
Figura 12. <i>Violas, rabeca y caixa</i> con detalles incrustados	pág. 46
Figura 13. Instrumentos del fandango <i>caiçara</i>	pág. 47
Figura 14. Ollas con barreado en la Ilha dos Valadares	pág. 49
Figura 15. Árbol caixeta con cortes para remiendos de embarcaciones <i>caiçara</i>	pág. 96
Figura 16. Proyecto Artesanias Caiçaras	pág. 112
Figura 17. Proyecto Artesanias Caiçaras	pág. 113

SUMARIO

I. INTRODUCCIÓN	13
II. METODOLOGÍA	18
CAPÍTULO 1. PARA UNA DEFINICIÓN DEL FANDANGO	21
1.2 LOS FANDANGOS EN MÉXICO: FANDANGOS JAROCHOS	24
1.2.1 El paso de lo rural a lo urbano: del fandango jarocho al espectáculo	34
1.2.2 El fandango fronterizo	35
1.3 LOS FANDANGOS EN BRASIL: FANDANGOS <i>CAIÇARAS</i>	38
CAPÍTULO 2. LAS CULTURAS POPULARES EN LA FORMACIÓN DEL ESTADO-NACIÓN MEXICANO POSTREVOLUCIONARIO	51
CAPÍTULO 3. EL MOVIMIENTO JARANERO	57
3.1 ANTECEDENTES DEL MOVIMIENTO JARANERO	57
3.2 SURGIMIENTO DEL MOVIMIENTO JARANERO	65
3.3 ACCIONES Y ALCANCES DEL MOVIMIENTO JARANERO	73
3.4 EL MOVIMIENTO JARANERO HOY	78
3.4.1 Tensiones dentro del Movimiento jaranero	79
3.4.2 Las mujeres del Movimiento jaranero	84
3.4.3 El Movimiento en otras esferas	86
3.5 FANDANGOS JAROCHOS COMO PATRIMONIO	87
CAPÍTULO 4. EL MUSEU VIVO DO FANDANGO	92
4.1 ANTECEDENTES AL MUSEU VIVO DO FANDANGO	92

4.1.2 Territorio <i>caiçara</i> amenazado: especulación inmobiliaria y posesión ilegal de tierras	93
4.1.3 Legislación ambiental	94
4.1.4 La pervivencia del fandango	97
4.2 EL MUSEU VIVO DO FANDANGO	99
4.3 OTRAS INICIATIVAS DE SALVAGUARDA PARA FANDANGOS <i>CAIÇARA</i>	110
4.3.1 Violas e Rabecas: a arte de construir instrumentos musicais	111
4.3.2 Artesanías <i>caiçaras</i>	111
4.3.3 Comitê da Salvaguarda do Fandango Caiçara	113
4.3.4 Ô de casa	115
4.4 FANDANGO EN LA CONTEMPORANEIDAD	115
4.5 PATRIMONIALIZACIÓN CULTURAL EN BRASIL	118
4.5.1 Reconocimiento del fandango <i>caiçara</i> como Patrimonio Cultural Nacional	122
III. CONSIDERACIONES FINALES	126
IV. REFERENCIAS	150
V. ANEXOS	132
VI. GLOSARIO	162

I. INTRODUCCIÓN

*No te trabes lengua mía
no te vayas a turbar
nadie acierta antes de errar
y aunque la fama se juega
el que por gusto navega
no debe temerle al mar.*

-El balajú.

Un fenómeno presente en varias regiones de Iberoamérica es el fandango, término que responde a distintas definiciones en diversos países. En Brasil y México, el fandango conserva la acepción de fiesta con música y baile zapateado (GOTTFRIED, 2013; PITRE, 2016), producto del mestizaje hispánico, indígena y africano, cuya tradición hunde sus raíces desde la época colonial. Esta definición no sólo comprende el aspecto musical y dancístico, sino también una manifestación que engloba identidades y memorias sociales, la semiótica de la danza y versos, el trabajo colectivo, sus códigos sociales, y la cosmovisión que lo contempla. Los fandangos mexicanos y brasileños han vivenciado un punto crítico en su realización –peligrando la continuación de su práctica–, por lo que múltiples acciones sociales e institucionales se han puesto en marcha para su investigación, salvaguarda y difusión en las últimas décadas.

Como paradigma de esto surge en México desde la década de 1980 el Movimiento jaranero¹, conformado en sus inicios por músicos y promotores culturales que buscaban reivindicar los fandangos, bajo la premisa de que para ello era preciso renovar el género musical propio del fandango jarocho: el son jarocho (FIGUEROA, 2007). En el caso brasileño, la inquietud respecto a la falta de una generación de relevo para la práctica del fandango *caičara* lleva a que, a partir de 2002, se comience a pensar un proyecto de rescate llamado Museu Vivo do Fandango, que consiste en redes de acción colaborativa entre investigadores, promotores, activistas, músicos, bailadores y lauderos², organizado por la Asociación Cultural Caburé (PIMENTEL; PEREIRA; CORRÊA, 2011). Estas dos puntas de

¹ El Movimiento jaranero es denominado así por el papel crucial que tiene la jarana, pequeño instrumento musical cardófono, en el son jarocho.

² También llamados *luthiers*, son las personas que construyen o reparan manualmente instrumentos musicales de cuerda, viento o percusión.

lanza inician un largo y permanente proceso en la búsqueda de la pervivencia de los fandangos que continúa hasta hoy.

En el 2011, el fandango *caiçara* fue reconocido por el Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) como “patrimônio cultural do Brasil”. Al respecto, la presidenta de la Fundação Municipal de Cultura (Fumcul), Denise Alboit, adujo: “É um ato que vai preservar as características originais do fandango, impedindo mudanças, o que é de grande valor para as comunidades caiçaras que tem nesse ato a garantia de manutenção de sua identidade cultural para futuras gerações. A cultura de um povo é o seu bem maior” (CAPETTA, 2012). Esta posición conservacionista que busca impedir alteraciones en una práctica cultural, asume la posibilidad de la persistencia idéntica de dicha práctica a través del tiempo, es decir, su fosilización, en aras del mantenimiento de una identidad inmutable. Por demás, esta pretensión es imposible. La identidad sólo es posible a partir del individuo en relación con el otro, la otredad. Dado que el individuo se encuentra en constante diálogo con su universo cultural –tan variable como el comportamiento humano–, su identidad será también contradictoria y ambigua (SARUP, 1996). La identidad cultural es, en sí misma, un ente mutable en el tiempo, adaptable al contexto que lo envuelve. Zyggmunt Bauman (2005) afirma que –contrario a la creencia popular– la identidad no es sólida ni permanente; atributos de la identidad pueden ser revocados conforme la experiencia de las vivencias cotidianas y negociarse según las circunstancias. La identidad es, pues, precaria y eternamente inconclusa; su carácter es provisional y se construye y deconstruye a lo largo de la vida. Por ello, todos los procesos culturales –en este caso los fandangos– no pueden sino ser inherentemente fluctuantes, prestos a adaptarse a las dinámicas históricas.

Esta consideración inicial genera una serie de cuestionamientos que no sólo abarcan a los esfuerzos de salvaguarda de fandangos, sino de los bienes culturales en general: ¿por qué han de conservarse los bienes culturales? Y tal vez más importante, ¿para qué?, ¿para quién o para quiénes? En la declaración de la presidenta de la Fundação Municipal de Cultura radica una postura frente al peligro de mudanza que puede enfrentar el fandango *caiçara*. Según Mário Chagas (2009), peligro y valor son palabras clave para la acción preservacionista. Un bien cultural, ya sea material o inmaterial, puede considerarse en situación de riesgo, pero esa noción tiende a variar según la perspectiva desde la cual es enunciada. El fandango *caiçara*, ¿se encuentra en peligro de desaparecer o en peligro de

“contaminarse”? Es justo en ese intersticio en el que se coloca la segunda palabra clave de Chagas, el valor de un bien cultural, que puede imbuirse también de diversas caras: valor simbólico, valor económico, histórico, científico, político, identitario, etc. Una postura institucional que pretende defender la preservación del fandango *caiçara* en su forma tradicional a toda costa, engloba también el peligro de dejar de investir un valor simbólico y social para sus practicantes. ¿De qué sirve la manutención idéntica de una práctica si dicha manifestación deja de ser valorada, compartida, y significativa, es decir, si no cumple con una función social?

Frente la nominación del IPHAN aparece también una consideración de propiedad y posesión que ya apunta Chagas:

Apenas aqueles que se consideram possuidores ou que exercem a ação de possuir –do ponto de vista individual ou coletivo– estão em condições de instituir o patrimônio, de deflagrar (ou não) os dispositivos necessários para a sua preservação, de acionar (ou não) os mecanismos de transferencia de posse entre tempos, sociedades e indivíduos diferentes (CHAGAS, 2009, p. 34).

En el caso que nos atañe parece pertinente definir quiénes son los actores identificados como “poseedores o que ejercen la acción de poseer”. El fandango *caiçara* al ser considerado patrimonio inmaterial de Brasil, ¿convierte en sus poseedores a todos los brasileños? ¿O sus auténticos poseedores son los brasileños identificados como *caiçaras*? Esta pregunta se vuelve relevante al plantearse estrategias, políticas o acciones de conservación, puesto que son precisamente sus practicantes quienes serán afectados por éstas. Como se esbozó anteriormente, según sean caracterizados sus propietarios, será la atribución de valores que le son depositados a los bienes culturales. El valor que los *caiçaras* dan al fandango es un valor social, pues representa una práctica comunitaria, lúdica, y que antiguamente se realizaba como pago de *mutirões*³. Los valores que el Estado y sus instituciones colocan sobre el fandango *caiçara* es el de constituyente de la identidad brasileña, símbolo de un Estado-nación pluricultural en donde las costumbres populares son reivindicadas y preservadas, etc.

³ También llamados *pixiruns* o *pixirões*, los *mutirões* son prácticas de trabajo comunitarias, solidarias y gratuitas, existentes en algunas regiones de Brasil, especialmente donde es realizado trabajo agrícola (CALDEIRA, 1956).

La preservación es, también, una práctica social, una identificación de la colectividad frente a un objeto cultural que precisa ser conservado. Por ello resulta relevante reflexionar sobre cómo pensamos y valorizamos la memoria social a través de la cultura y cómo ello se traduce en políticas institucionalizadas. Sobre esta relación de conceptualización y toma de decisiones de Carvalho apunta:

[...] há sempre uma relação muito estreita entre a conceitualização da dinâmica da cultura e a formulação de políticas culturais [...]. Assim, aquilo que começa como mero trabalho de conceito ou filosofia se transforma numa crítica da cultura, na medida em que a própria trajetória conceitual deixa entrever, implícita ou explícitamente, uma postura valorativa em relação ao dilema cultural analisado (CARVALHO, 1992, p. 406).

Es precisamente porque los fandangos poseen un valor identitario dentro de la sociedad *caiçara*, en principio, por extensión en el pueblo brasileño –y aún más, como patrimonio de la humanidad– que se estima que deben ser protegidos del olvido, conservados para la posteridad. La práctica del fandango, para los *caiçaras*, otorga un sentido de pertenencia a un determinado grupo étnico y social; para el Estado brasileño, una manifestación cultural que representa el “nosotros” frente a los “otros”, así como un bien cultural que puede ser objeto de valor económico o turístico; para la humanidad, “un importante factor del mantenimiento de la diversidad cultural frente a la creciente globalización” (UNESCO, s/f⁴).

En el fenómeno paralelo de salvaguarda, en los fandangos mexicanos, el Movimiento jaranero representó desde sus inicios una postura ante la tradición que preveía y aceptaba el cambio:

[...] una nueva generación de músicos y versadores se dieron 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 (FIGUEROA, 2007, p. 97).

⁴ <https://ich.unesco.org/es/que-es-el-patrimonio-inmaterial-00003>

La continuidad de la tradición sólo es posible en la medida en la que se renueva y adecua al medio conforme a las condiciones sociales y económicas. Los procesos culturales latinoamericanos revelan que, la tradición y la modernidad, que en apariencia materializan dos polos en conflicto, comúnmente discurren en la práctica en un tercer espacio, un punto medio (aunque no necesariamente equidistante) de hibridez (CANCLINI, 2001). Este tercer espacio es contingente, situado en la relación selectiva –dialéctica y no dicotómica– de lo tradicional y lo moderno: aquello que es considerado significativo se mantiene como sustrato, mientras que nuevos valores, herramientas, significados, etc., son incorporados a su favor, actualizando la tradición.

El Movimiento jaranero se planteó el propósito de rescate del fandango a partir de una labor revitalizadora, más que conservadora. En palabras de Figueroa, los integrantes del Movimiento “dedicaron una energía considerable a promover el fandango, fortalecerlo en los lugares que todavía subsistía, restablecerlo en aquellos en donde ya había desaparecido, crearlo en aquellos lugares donde nunca había existido y utilizarlo como punta de lanza para el descubrimiento de nuevos territorios” (FIGUEROA, 2007, p. 116). Lo cual no evitó que surgieran a su vez, pugnas y tensiones entre lo viejo y lo nuevo.

Esta investigación pretende revisar los resultados, los conflictos y las posibilidades para el futuro que la salvaguarda de los fandangos ha traído para sus practicantes. En el capítulo 1 se describe la presencia del término fandango en Latinoamérica, así como las particularidades culturales que hacen del fandango una fiesta comunitaria común a Brasil y México. En este mismo apartado se especifican de forma general características líricas, musicales, sociales, poéticas y dancísticas del fandango jarocho y el fandango *caičara*. En el capítulo 2 se establece un histórico de la relación entre la conformación del Estado-nación mexicano posrevolucionario y el proceso de patrimonialización de las culturas populares, como un prelude al fenómeno vivenciado por el fandango jarocho. En el tercer capítulo se dilucidan los antecedentes que provocaron el punto crítico en la práctica del fandango jarocho y el consecuente surgimiento del Movimiento jaranero, sus acciones y alcances a cuatro décadas de su génesis y un vistazo actual al Movimiento contemporáneo, con sus conflictos y disputas por la memoria y la identidad. El cuarto capítulo aborda la polémica surgida frente a la tentativa estatal de nominar al fandango jarocho frente a la UNESCO para integrar la Lista Representativa de Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad y el

posicionamiento de diversos fandangueros al respecto. Paralelamente, en los capítulos 5 y 6 se analizará el proceso de patrimonialización del fandango *caiçara*, con el Museu Vivo do Fandango como punto de partida para la articulación de actores sociales, instituciones e investigadores con el propósito en común de enfrentar las dificultades que la tradición de esta práctica cultural ha atravesado, entendiendo tradición “no seu sentido etimológico de ‘dizer através do tempo’, significando práticas produtivas, rituais e simbólicas que são constantemente reiteradas, transformadas e atualizadas, mantendo, para o grupo, um vínculo do presente com o seu passado” (IPHAN, 2006, p. 1). Serán referidas también –a través de las entrevistas realizadas– las posturas y opiniones de fandangueros jarochos y *fandangueiros caiçara* sobre el estado actual de su práctica cultural. Como metatextos que ilustran la lírica del fandango, algunos apartados serán introducidos con versos del son jarocho, los cuales no poseen autoría y son de conocimiento popular, por tratarse de una tradición oral.

II. METODOLOGÍA

La presente investigación es un abordaje cualitativo de cuño etnográfico y comparativo. Como punto de partida, la recopilación de evidencias documentales disponibles –bibliográficas y audiovisuales– servirá para explicar los procesos de construcción de memoria social alrededor de los fandangos jarochos y *caiçaras*, así como el estudio de caso en las fundaciones iniciales de los dos proyectos de salvaguarda de fandangos investigados: El Museu Vivo do Fandango en el caso brasileño, y el Movimiento jaranero en la contraparte mexicana. Se hará uso también de la observación participante como técnica de obtención de información, entendida como “una observación interna [...] que funciona como observación sistematizada natural de grupos reales o comunidades en su vida cotidiana, y que fundamentalmente emplea la estrategia empírica y las técnicas de registro cualitativas” (ANGUERA *apud* GUTIÉRREZ; DELGADO, 1989, p. 144). La convivencia con los fandangueros, lauderos, músicos y danzadores, así como la localización in situ del complejo

universo socio-cultural que representan los fandangos resultarán cruciales para interpretar el estado actual de estas prácticas.

Por medio de entrevistas semidirigidas a fandangueros y otros actores sociales e institucionales involucrados con dichos proyectos de salvaguarda, se intentará dilucidar los resultados de dichas iniciativas, así como el registro de las problemáticas actuales que enfrentan los fandangos. Estas entrevistas serán realizadas de forma presencial y por medios electrónicos (Skype) en los casos en los que la distancia sea un impedimento.

El dispositivo metodológico será la realización de análisis comparativo entre las políticas culturales, las acciones sociales e institucionales para conservar, revitalizar y difundir esta práctica tradicional en los casos particulares de los fandango *caičara* y jarocho, así como el parecer de los actantes del fandango en relación con los resultados de los proyectos de salvaguarda ya mencionados. El propósito central de esta pesquisa pretende dilucidar ¿cuáles fueron las consecuencias y efectos de las medidas y acciones tomadas para la salvaguarda de los fandangos? ¿Se cumplieron los objetivos de incentivo a la realización de fandangos? ¿Qué factores interfieren negativamente en la práctica actual de los fandangos?

El origen de este trabajo de investigación parte del contacto personal con la música y la cultura jarocho. Como habitante del estado de Veracruz, desde edad temprana experimenté escenas típicas de la vida cultural de la región: algunas presentaciones de tríos que tocaban son jarocho en restaurantes; los conciertos didácticos del grupo Tlen-huicani⁵ –ensamble de son jarocho de la Universidad Veracruzana (de la cual soy graduada en Letras)–; en casa se escuchaban discos de Mono Blanco o de Los Utrera (grupos de son jarocho regionales); presencié algunas muestras coreográficas de ballets folclóricos al ritmo de los sones –mi madre, incluso, integró durante su juventud un grupo de ballet folclórico universitario–; en la clase de danza de mi escuela elemental aprendíamos rudimentos de zapateado al ritmo del café-con-pan⁶, etc. Del mismo modo que cantábamos las canciones infantiles populares, los niños teníamos en nuestro repertorio algunos versos de El Colás o de La Bamba.

Más tarde, fui espectadora de algunos fandangos realizados en las plazas públicas de Xalapa. Pero no fue sino a partir de los talleres de jarana en La Casa de Nadie y El Teterete,

⁵ En náhuatl, tlen-huicani significa “los cantores”.

⁶ Es llamado café-con-pan al esquema rítmico básico del son jarocho. La frase coincide con el patrón de acentos rítmicos: pan-café-con-pan-café-con-pan...

espacios culturales y de iniciación musical, que conocí por boca de Sael Bernal o Martín Yasuo eventos pasados (algunas veces históricos, otras veces míticos, algunas más chuscos) que fueron el origen de algunos sonos; al ser formada en Lengua y Literatura escuchaba admirada la poética de los versos y recibía con gozo la improvisación de las décimas; fue desde entonces que comencé a comprender la lógica del fandango, sus reglas no dichas, su rito de convivencia, algarabía y respeto. Ahora mi tiempo de aprendiz de jaranera se ha pausado para realizar un grado académico en Brasil para entender, justamente, los procesos sociales e institucionales por los cuales el fandango goza de gran vitalidad, en una perspectiva comparativa con los procesos de salvaguarda del fandango *caiçara*. Estas anotaciones vitales sirven para explicar la relación personal y afectiva que tengo con el son jarocho y el fandango.

Como una integrante de este universo, me posiciono como aprendiz de fandanguera, luego como investigadora. Mi lugar de enunciación me sitúa en un espacio de observador y actor que implica la doble posición de ser natural y a la vez sensible a la percepción de lo obvio, o como Jociles afirma, “convertir en extraño lo que es familiar” (JOCILES, 1999, p. 11). Es preciso, pues, mantener el distanciamiento analítico al ser observadora endógena de los fandangos jarochos.

Por otro lado, como extranjera del fandango *caiçara*, el proceso se invierte: en la observación participante es necesario salvar la singularidad cultural a priori para “anular, disminuir o (al menos) controlar mediante la inmersión en un contexto social ajeno, la distancia social que existe entre el observador y los observados, precisamente para captar su punto de vista” (TAYLOR; BOGDAN, 1992, p. 36). Sin embargo, una ventaja salta a la vista: a pesar de las particularidades instrumentales, musicales, simbólicas, sociales, etc., los fandangos *caiçaras* y los fandangos jarochos representan un universo festivo de integración y comunión con los otros. Ese principio, sospecho, no entiende de paralelos y meridianos.

CAPÍTULO 1. PARA UNA DEFINICIÓN DEL FANDANGO

El fandango posee múltiples acepciones que varían según la región desde la que se enuncia; su etimología, incluso, es resbaladiza. El término no encuentra definición clara de sus orígenes autorales, espaciales y temporales, generando polémica entre los investigadores que intentan arrojar luces sobre su génesis. Para Antonio García de León, referencia obligada en materia de son jarocho, la palabra deriva del kimbundu *fanda*, que significa fiesta o convite⁷, al que se le agrega un sufijo hispano de tono despectivo⁸ (GARCÍA, 2006, p. 27). Esta probable raíz de la lengua angolana se explica a la luz del comercio de esclavos africanos con dirección al Nuevo Mundo en los siglos XVI y XVII, preponderantemente hombres y mujeres capturados en el África bantú (NGOU-MVE, 1994). Nei Lopes, en su artículo “As línguas dos povos bantos e o português do Brasil” (1997), afirma el origen español de la palabra, aunque aclara que su etimología lejana pudiera ser del banto. Sin embargo, Jorge Amós (2001) recoge en otras fuentes la acepción para fandango como fiesta o convite, pero señala un origen mandinga y no bantú.

Existe, también, la posibilidad de que el término tenga procedencia portuguesa, así como lo describe Manuel García Palacios en el libro de Antonio González Merchante, *Historia antológica del fandango de Huelva* (1999). García recurre al Códice Emilianense 46 de Corominas para apuntar que la palabra fandango probablemente derive de fado, canción y baile populares en Portugal, que a su vez proviene del latín *fatum*, hado, puesto que el fado como composición lírica narra la vida y el destino de las personas. García Palacios también considera que a esta raíz se le habría agregado la terminación hispana –ango, aunque para el autor resulta válido pensar en la connotación afectiva del sufijo⁹, que aludiría al carácter desenvuelto del fandango debido a la danza (GONZÁLEZ, 1999).

⁷ Amós (2001) registra también en kimbundu el significado de fandango como “desorden”, aludiendo incluso al uso que los misioneros portugueses le dieron en la traducción de la Biblia en el sentido de “caos primigenio”.

⁸ En español, el sufijo –ango, de origen romance, tiene un tono predominantemente peyorativo (TEJERA, 2007, p. 226).

⁹ Además del tono despectivo, el sufijo –ango en español puede aludir, en casos excepcionales, a diminutivos cariñosos (TEJERA, 2007, p. 225).

No obstante, numerosa bibliografía registra el término como de origen español, probablemente debido a su expandido uso en la lengua hispana. Pinto, por ejemplo, afirma que “a palavra fandango é de origem espanhola e se refere a um baile ruidoso feito pelo homem do campo, acompanhado por viola” (PINTO, 2003, p. 53). Independientemente del origen del término, existen varios sentidos en los que es utilizado en la región de Iberoamérica. Rafael Ruiz (2013) advierte tres: como baile y género musical; fiesta con baile y música; y como equivalente a desorden o pelea.

Respecto al origen del fandango como género bailable y musical, no existen conclusiones definitivas, pues las fuentes son contradictorias y muchas hipótesis han surgido para aclarar la cuestión. Núñez señala que el fandango “fue traído [a América] por los españoles, más bien por los andaluces que tanto lo usaban antiguamente” (NÚÑEZ, 1932, p. 187). De hecho, en un documento de 1712 ya se registra una descripción de un fandango español, en este caso de Cádiz: “esta danza [...] es famosa por sus pasos voluptuosos y se ve ejecutar actualmente en todos los barrios y todas las casas de esta ciudad” (CRIVILLÉ, 1988 *apud* RUIZ, 2013, p. 25). Por otro lado, Pereira afirma que “[...] considerar os fandangos como expressão cultural ibérica é um engano. Os estudiosos da cultura popular europeia localizam a origem dos fandangos na América Latina, inclusive daquela modalidade que se tornou uma tradição espanhola” (PEREIRA, *apud* FERRERO, 2006, p. 317). Otro historiador que concuerda con esta idea es Peter Burke, quien registró que “o fandango veio da América para a Espanha por volta de 1700” (BRITO, *apud* FERRERO, 2006, p. 317).

Asumiendo que el fandango haya surgido por primera vez en Hispanoamérica, éste habría emergido como resultado de la llegada de los colonizadores iberos, herederos a su vez de miscegenaciones culturales árabes, andaluzas, napolitanas, canarias y portuguesas, según la región, y en el crisol del nuevo continente se habría mezclado con elementos de la cultura indígena y africana. Los instrumentos, las danzas, el estilo de tocar y las músicas surgirían a partir de las mezclas de estas variables, y gracias a su gran popularidad en las colonias habría de exportarse a tierras ibéricas, generando las variantes de fandango que existen actualmente en España y Portugal.

La acepción de fandango como evento festivo (en el que se incluyen la música y el baile) aparece por primera vez en Hispanoamérica en documentos escritos en una relación

del Santo Oficio datado en 1767. El Tribunal solicita la captura de Joseph Domingo Gaitarro por el delito de bigamia y lo describe como “no muy feo, cantador y tocador y sabe algunas relaciones que echa en los fandangos y es muy fandanguero” (GARCÍA, 2006, p. 31).

En la Hispanoamérica colonial, todos los lugares en donde eran realizados bailes populares, sin importar sus especificidades musicales o dancísticas, fueron denominados fandangos, desde lo que ahora es Nuevo México hasta Argentina (RUIZ, 2013). Vicente Gesualdo describe la popularidad del fandango en Argentina durante el periodo colonial: “Las clases populares rendían, por su parte, desenfrenado culto al baile, a tal punto que el obispo de Buenos Aires lanzó un edicto prohibiéndolos, en 1743 y 1746. La gavota, el paspié y el fandango, ocupan lugar destacado en el repertorio de las danzas coloniales (GESUALDO, 1962, p. 134)”.

Esta práctica social lúdica y festiva de las clases populares no era siempre bien vista a los ojos de la Iglesia católica, como se evidencia líneas arriba en el edicto del obispo argentino, puesto que la algarabía típica de estas reuniones solía conllevar la incidencia de algunos de los sancionados vicios. No obstante, Rafael Antonio Ruiz (2013) registra el testimonio favorecedor del gobernador de la provincia de Cartagena, Colombia, dirigido al rey en 1770, para evitar la prohibición de los fandangos por inmoralidad, tal y como lo había solicitado el obispo colombiano:

Señor: los bailes o fandangos [...] se reducen a una ruda, la mitad de ella toda de hombres y la otra mitad toda de mujeres, en cuyo centro, al son de un tambor y canto de varias coplas a semejanza de lo que se ejecuta en Vizcaya, Galicia y otras partes de esos reinos, bailan un hombre y una mujer; luego se retiran a la rueda [...] en el cual no se encuentra circunstancia alguna torpe y deshonesto, porque ni el hombre se toca con la mujer ni las coplas son indecentes (RUIZ, 2013, p. 34).

En el Brasil colonial los fandangos eran practicados por las clases altas de Rio de Janeiro y Rio Grande do Sul, pero a partir de 1840 los fandangos sólo podían encontrarse en comunidades rurales. Fue en esa época que la burguesía brasileña buscó desesperadamente seguir los modelos de la cultura burguesa europea, por lo que las prácticas populares de Brasil fueron miradas con malos ojos y perseguidas, en una empresa “civilizatoria” en donde no faltó la implementación de leyes para la prohibición del fandango, la batucada y en general toda fiesta de periferia (PIMENTEL, 2010).

Es probable que a causa de la efusividad de la música y bailes en los fandangos populares que solían acompañarse, además de comida, de bebidas alcohólicas en abundancia, el término pasase a utilizarse en algunas regiones de Hispanoamérica como como sinónimo de desorden, alboroto e incluso pelea, puesto que, como es de esperarse, el exceso de bebidas podía conllevar pleitos violentos entre los asistentes:

[...] tanto no Brasil quanto em Cuba, fandango, em sentido figurado, significa “escándalo, problema, desorden, conflito”. O termo nos remete ao quimbundo *fundanga*, pólvora. E “pólvora” nos remete a “polvorosa”, azáfama, grande atividade. O fandango poderia ser, então, um baile “explosivo” de alegría, uma roda-viva, com muita gente, confusão, agitação, conflito (LOPEZ, 1997, p. 272).

En el litoral sur de Brasil, el fandango *caçara* alude tanto a un género musical específico como al evento festivo y popular en el que se desarrolla esta música, acompañada de baile batido o valseado. En el Nordeste de Brasil, el fandango –también llamado *marujada*- es una danza de cuño católico que se realiza en las fechas próximas a la Navidad, en donde se dramatizan periplos de marineros (o marujos) y la intervención divina de Jesucristo (BALTAZAR; LARA, 2004).

Según Miguel Berlanga, “la única relación que salta a la vista entre todos los tipos de fandangos, los del sur, los del norte y los americanos [...] no es la de las similitudes musicales entre ellos, sino la referencia al baile y al contexto festivo en que suelen enmarcarse” (BERLANGA, 2000, p. 181). Gracias a los flujos migrantes, la adaptación cultural y el arraigo de las prácticas culturales a lo largo y ancho de Iberoamérica, el fandango perdura.

1.2 LOS FANDANGOS EN MÉXICO: FANDANGOS JAROCHOS

*Señores qué son es este
señores el fandanguito
la primera vez que lo oigo
válgame dios qué bonito.*

-El fandanguito, son jarocho

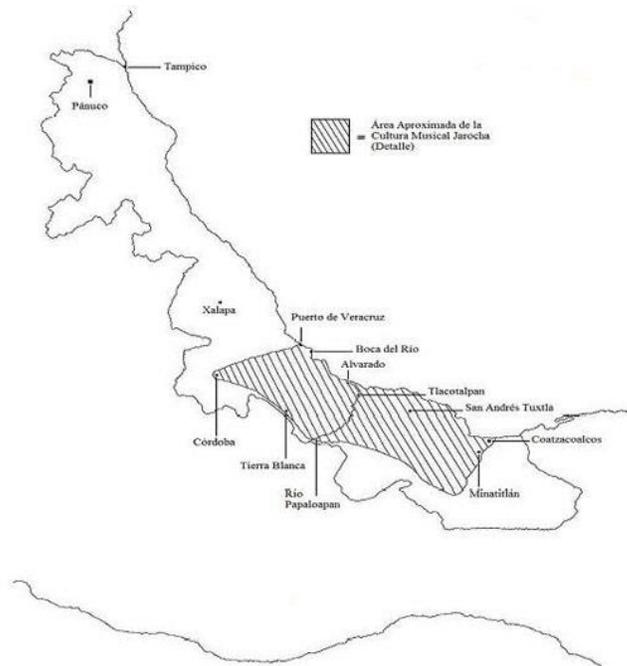
En México se denomina fandango¹⁰ al universo socio-espacial donde participa alguna de las múltiples variedades de sones: jarocho, huasteco, arribeños, abajeños, tixtlecos, itsmeños, etcétera (SEVILLA, 2013), dependiendo de la zona geográfica a la que se atienda. Se entienden como sones a los géneros lírico-coreográficos interpretados típicamente por la población mestiza de las costas y tierra adentro (SÁNCHEZ, 2002). Este trabajo se enfoca particularmente en el fandango jarocho, entendido como universo socio-festivo en donde se integra el zapateado, su danza sobre tarima de madera (fungiendo como percusión); y el son jarocho, el género musical propio del fandango jarocho. El son jarocho se toca en una amplia región del estado de Veracruz, que abarca la zona del puerto y sus alrededores, la Cuenca del Papaloapan, la región de Los Tuxtlas y la de Coatzacoalcos y Minatitlán, hasta sus límites con los estados de Oaxaca y Tabasco (SÁNCHEZ, 2002).

Según Pérez Montfort, “el fandango jarocho es un acontecimiento festivo popular que reúne música, versos y baile” (PEREZ, 1994 *apud* KOHL, 2007, p. 28). Éste se identifica tradicionalmente en la región de la llanura costera del centro-sur del estado de Veracruz (KOLH, 2007), en la parte central de Golfo de México. Específicamente, comprende “la franja territorial que va del municipio de Minatitlán, en el sur del Estado, hasta el municipio de Boca del Río, en la parte central de la entidad” (STANFORD, 1984, p. 47). Sin embargo, es pertinente señalar que actualmente esta manifestación cultural ha desbordado estas fronteras “originales” para hacer presencia en otras regiones de Veracruz, así como en diversos estados del país –como Oaxaca, Tabasco y la Ciudad de México– e incluso en el extranjero, fundamentalmente en los Estados Unidos de América, gracias a los trabajadores migrantes que llevaron el son jarocho a ese país (FIGUEROA, 2007).

El mapa que se muestra a continuación ilustra apenas una demarcación aproximada de la región típicamente conocida como jarocho, en donde Barahona ubica la existencia de la cultura musical propia.

¹⁰ En algunas regiones como la Huasteca, el fandango también es llamado “huapango”, palabra derivada del náhuatl “cuauhpanco”, que significa “sobre la tarima de madera” (GARCÍA, 2006).

Figura 1. Mapa de la región aproximada de la cultura musical jarocho



Fuente: BARAHONA, A. Disponible en: <<http://www.musiquesdumonde.net/-Testimonios-jarochos-.html>>

Para García de León (2006), los primeros fandangos que podrían ser considerados como propiamente jarocho surgirán desde mediados del siglo XVIII, en una época en donde las regiones del país comenzaban a consolidarse. Pero fue un siglo después, durante la construcción del México independiente, que los fandangos adquirieron una dimensión que esbozaba un aire nacionalista, pues “sirvieron como afirmación de lo propio –lo mestizo o lo criollo–, frente al rechazo de lo extranjero –lo gachupín– [...] La música que se tocaba en aquellas fiestas de principios del siglo XIX [...] sirvió como argumento fuerte a la hora de reconocer ‘lo mexicano’” (PÉREZ, 1994, p. 82). Así, los fandangos, con su música y baile asociados, comenzaban a perfilarse como símbolo identitario para algunas regiones y, por extensión, del país. Existe por lo menos desde 1907 en la literatura mexicana una referencia en este sentido, en la novela *Pajarito* de Cayetano Rodríguez Beltrán: “[El fandango es] un baile de tarima, por la que se pone para que suenen los tacones de los zapatos de la[s]

bailadoras al hacer la[s] mudanzas del zapateado” (SHEEHY, 1979 *apud* KOHL, 2007, p. 27).

Los fandangos jarochos suelen variar, según las particularidades de cada microrregión. En todo caso, es una cuestión de estilos. Randall Khol, citando a Bernal Maza, divide los diferentes estilos de la siguiente forma:

El estilo tluxtleco [...], notable por el uso de guitarras de son, jaranas, violines, panderos y tarima; el estilo llanero [...], un son rápido y corto; el estilo sureño [...], que es más lento, con más variedad de ritmos sincopados y guitarras de tamaño grande; el estilo serrano [...], que es abreviado, con menos síncopa y un repertorio reducido; el estilo típico de la subregión norte del Papaloapan [...], con una fuerte presencia del arpa y el requinto con tiempos rápidos; y el estilo contemporáneo, asociado con sones de reciente creación que no coinciden con una subregión geográfica especial (KHOL, 2007, p. 15).

Las diferencias de estilo van más allá de las localidades y responden a las preferencias de cada grupo de fandangueros. Los versos de un son pueden variar de un pueblo a otro, de fandango a fandango, mediando apenas unos kilómetros de por medio, tanto como puede variar el repertorio de un versador con cualquier otro. Las afinaciones de los instrumentos, la velocidad del rasgueo, el modo de zapatear, son tan sólo algunas de las características que pueden ser distintas en cada fandango.

No obstante las variaciones, pueden advertirse algunos elementos constantes que caracterizan a esta manifestación cultural. Como se ha mencionado líneas arriba, se trata de un evento festivo, generalmente acompañado de comida y bebida harta, en el que asisten jóvenes y viejos, hombres y mujeres, legos y experimentados. Las personas se sitúan en torno a una tarima de madera elevada del suelo, en el que se realiza el zapateado. Según cuentan, en los fandangos de Tlacotalpan solían colocar debajo de la tarima cascabeles o platillos de metal, los cuales producían un sonido especial durante el zapateado, pero esa tradición actualmente se ha perdido (AGUIRRE, 2015). Hay bailes de pareja (hombre y mujer); bailes de montón, en donde bailan sólo mujeres; y como caso particular, el son de El Colás es bailado con cuatro mujeres y un hombre sobre la tarima. Las características del zapateado y los adornos con los pies que realizan los zapateadores dependen estrechamente del son que se toque, ya que acompaña la dinámica y el ritmo de los músicos. La tarima y sus bailadores son un instrumento más del fandango.

Figura 2. Tarima y zapateado



Fuente: Mario Hernandez, 2017.

Otros instrumentos musicales que tradicionalmente suelen encontrar en el son jarocho son: la jarana, instrumento de cuerdas que lleva la armonía mediante rasgueos y cuya presencia es predominante en el son jarocho¹¹; el requinto (también llamado guitarra de son), un cardófono que realiza la declaración del son, es decir, que indica al resto de los músicos el son que se tocará, el tono, así como el ritmo y velocidad; el arpa, que según la región puede ser chica (que se toca sentado) o grande (que se toca de pie); el pandero, instrumento de percusión de forma octagonal que cuenta con pequeños platillos a los lados; la quijada, que es una mandíbula seca de equino a la que se le hace vibrar con pequeños golpes acompasados y también se la raspa con un palito, para hacer sonar los dientes; y el violín (FIGUEROA, 2007; KOHL, 2007). Menos frecuentes, pero que también pueden ser utilizados en el son jarocho son el marimbol, una caja de resonancia con lengüetas de metal; y el cajón peruano, que acompaña en la percusión.

¹¹ Como bien apunta Figueroa (2007), no por nada “jaranero” es sinónimo de ejecutante de son jarocho.

Figura 3. Guitarras de son (requintos), leonas y tarima de madera



Fuente: El Teterete, 2016.

Figura 4. Mujer tocando la quijada



Fuente: Mario Hernandez, 2017.

Figura 5. Arpa, jarana, leona y pandero



Fuente: El Teterete, 2015.

Los fandangos jarochos suelen presentarse en sitios públicos, como plazas, bares, cantinas, parques, mercados, etc.; con excepción de aquellos que corresponden a una celebración privada, como bautizos, cumpleaños, bodas y festejos familiares. Pueden estar relacionados con eventos religiosos aunque no existe en ellos una cualidad intrínsecamente pío, sino como espacio lúdico y de convivencia social.

El fandango, por tratarse de una fiesta comunitaria, no tiene una finalidad de lucro¹². Es por ello que se realiza en sitios públicos como plazas, quioscos o parques, o bien en casas de anfitriones en el que cualquiera puede asistir. No obstante, pueden realizarse fandangos con el propósito de recaudar fondos para alguna causa, en los cuales se acostumbra la cooperación voluntaria, las rifas o la venta de alimentos y bebidas. También es común que algún anfitrión o patrón retribuya a los músicos en especie: “Antes nomás iban al encargado [y] me llevaban mi bolsa de pan, una botella de aguardiente [y decían] ‘busca tu gente que allá los voy a atender con la comida’ [...]” (BAXIN, 2011, *apud* KOHL, 2013, p. 29).

¹² Recientemente se comienzan a registrar fandangos urbanos en los que se es cobrada una cuota de entrada, bajo la justificación de la renta del espacio.

Figura 6. Fandango en Tuxtepec



Fuente: Mario Hernandez, 2017.

Como resultaría natural en cualquier fiesta, en la dinámica social del fandango los participantes a menudo expresan sus desavenencias en un ambiente competitivo e incluso hostil que se manifiesta en los versos acalorados o en las bromas, vaciladas y chascos perpetrados, como lo sugiere Gottfried (2005), o con la variación en las afinaciones de los instrumentos para impedir que los fuereños se acoplen al fandango (FIGUEROA, 2007).

Los sones que se entonan en los fandangos son innumerables y también varían de región en región, habiendo algunos que sólo son conocidos y tocados en ciertas localidades. En general, los temas que se versan refieren a asuntos de la naturaleza, a asuntos cotidianos, al amor y desamor, a temas religiosos, picardías, e incluso narran eventos que han marcado a la localidad.

Los versos que los componen no son estáticos ni únicos, así que constantemente cambian de versador en versador y se crean nuevas letras para viejos sones. Por lo general,

no hay denominación autoral para los sones¹³, sino que son anónimos y pertenecen al dominio público así que cualquiera puede cantarlos y adaptar la versada. En los fandangos hay lugar para el despliegue de la creatividad individual y es bastante común dirigir pregones intencionados que a su vez suelen ser respondidos en verso por el aludido o aludida. La improvisación se logra a partir de la selección o improvisación de versos de los cantadores siguiendo la estructura rítmica del son, la métrica establecida de los versos y estribillos, y obedeciendo la temática que identifica a cada son jarocho.

Es importante señalar que los sones no son lo mismo que canciones, pues no responden a un ordenamiento fijo de los versos¹⁴. Cada son posee una estructura relativamente fija pero a la vez lo suficientemente flexible para permitir la espontaneidad de los cantores. Describir aquí la estructura de los sones sería labor sempiterna, pero sirva un esbozo general para explicitar lo dicho. La forma más común son cuartetos octosílabos con rima consonante en el segundo y cuarto verso, pero pueden aparecer cuartetos de cinco, seis o siete sílabas. Otros sones poseen estrofas de cinco, seis, siete, ocho o diez versos que pueden ser repetidos en pares (FIGUEROA, 2007). También es frecuente la estructura de llamada y respuesta, en el que un cantor pregona y otro espontáneamente repite o responde sus versos. Entre estrofas se escuchan interludios instrumentales o zapateados y estribillos, cuyas estructuras también son variadas (KOHL, 2007).

A pesar de estas características fijas que regulan la composición de los sones, la improvisación y la espontaneidad son los elementos indispensables del fandango. En la fiesta los sones son cantados comunitariamente, es decir, todos los participantes tienen la posibilidad de entonar versos o responderlos, además de tocar los instrumentos o salir a zapatear. No existen ensayos ni los participantes “se ponen de acuerdo” para cantar, sino que cualquier versador alza la voz cuando considera apropiado; por ello un son puede durar tanto como versos puedan cantar los presentes, ya sea de memoria o creados en el momento.

¹³ Excepto con los sones de reciente creación, los cuales, al antologarse o registrarse por escrito, suele atribuírseles el autor.

¹⁴ A pesar de que la selección de los versos responde al interés individual, por lo general existe una preferencia por cantar primero versos que presenten el son, den la bienvenida o marquen una introducción a la temática del son.

También son utilizados elementos extra verbales como las miradas, sonrisas o toques en el hombro, para mantener cierto orden en el fandango, ya sea para bailar o cantar. Como los sones no tienen una duración delimitada, para indicar a la colectividad que el son se va a acabar, el requintero de mayor experiencia, que es quien dirige el fandango, grita “¡UNA!” y eso indica que es el momento de realizar los últimos acordes con los instrumentos y parar la música.

El instrumento que lidera la base musical –y por ende, el que lleva el ritmo, cadencia y velocidad del son– es el requinto, frecuentemente tocado por el más viejo o más experimentado de los músicos, en torno del cual el resto de los músicos y bailadores ejecuta la música. El requinto “declara” mediante rasgueos el patrón melódico que introduce cada son, para el resto pueda identificar de qué son se trata y acompañar en el fandango.

Así como es libre la selección de los versos de un son, es libre la elección de sones que se tocarán en el fandango. No obstante, es bastante común comenzar el fandango con los sones más lentos –como para ir calentando, dirían los jaraneros– especialmente con el son del Siquisirí, el cual justamente canta la bienvenida, solicita permiso para cantar y discurre con versos de otros sones. Como la duración de un fandango depende de la voluntad de sus integrantes de permanecer ahí, muchos duran horas y se extienden hasta la madrugada.

Es gracias al carácter oral de los sones que se permite la transmisión de la memoria social. Sólo aquellos versos que resultan significativos seguirán siendo cantados, y nuevos versos serán creados para reflejar nuevos escenarios. El fandango resulta así una práctica viva que muta para adaptarse y seguir significando expresiva y lúdicamente para sus practicantes.

De acuerdo con el espacio geográfico y el contexto sociocultural en el que los fandangos son realizados es posible distinguir entre los que podríamos llamar fandangos tradicionales (rurales) y los fandangos urbanos¹⁵. Señalar la diferencia entre sus prácticas es necesario para distinguir el proceso mediante el cual uno desembocó en el otro, a partir de la incidencia del Movimiento jaranero. Dentro del ámbito las prácticas urbanas que surgen a partir del son jarocho y el fandango se pueden señalar también las presentaciones de son

¹⁵ Bajo la misma lógica, es posible también diferenciar los fandangos en el extranjero, pero eso representa materia para otro análisis.

jarocho, también llamado son de escenario, y el ballet folclórico, una estetización derivada de la danza tradicional.

1.2.1 El paso de lo rural a lo urbano: del fandango jarocho al espectáculo

En la migración del espacio rural al urbano, muchos practicantes del son jarocho comenzaron a obedecer las lógicas de la modernidad, lo que generó (y sigue generando) no poca polémica dentro de los círculos musicales tradicionalistas. El son jarocho comenzó a ser pensado a partir de la recepción –y no de la participación, como en el fandango–, y surgió un ente nuevo: el público. A diferencia del fandango, en el que los asistentes son, en su mayoría, participantes (ya sea cantando versos, tocando instrumentos, bailando en la tarima), en el concierto, show, muestra o espectáculo existe una separación entre el espectador y los actores performativos. El espectador accede al bien cultural de forma unidireccional (únicamente a través de la vista y el oído) bajo pago o de forma gratuita, en horarios precisos y calendarizados, en contraste con la espontaneidad del fandango.

El son de escenario suele representarse en espacios institucionales: centros culturales, escuelas, galerías, auditorios, etc., aunque también pueden utilizarse para ese propósito plazas, parques, quioscos y otros espacios públicos. La característica esencial de esta práctica es que, a diferencia del fandango -donde la actividad es colectiva y todos los sujetos son participantes-, en el son de escenario se establece un actor exclusivamente observador: el público. Los soneros, distanciados por una plataforma que los distancia del público (el escenario), realizan un performance aislado, en formato de espectáculo. Ejemplo de esto son los encuentros de jaraneros y decimistas, en los que diversos grupos, a menudo venidos de tierras distantes (patrocinados por alguna dependencia o institución), presentan sones y versos adaptados a tiempos cronometrados para el evento. Al público le cabe, simplemente, disfrutar y retribuir con el aplauso.

La necesidad de percibir una retribución económica alteró la práctica comunitaria del son jarocho en aras de la comercialización. El son como espectáculo comenzó a tener un valor económico que podía ser explotado. Así, los jaraneros alteraron las estructuras de los

sones para semejarlos a canciones, mucho más breves y de versos fijos y repetibles, para la comodidad del nuevo público, al que pretendía agradar, pues al situarse en el gusto de la gente se permitió la continuación de la actividad, su fomento y el interés de consumo. Como resultado, la estructura de los sones fue modificada para cuidar “el fluir de la música tomando en cuenta que el oyente no es participante en un fandango sino que se encuentra sentado presenciando un concierto” (FIGUEROA, 2007: 99).

Otra estrategia para agradar al público fue la fusión del son jarocho con ritmos latinos, música afro, blues y jazz, aceptado la inclusión de nuevos instrumentos y efectos de sonido. Las novedades musicales llegaron de la mano, también, de nuevas letras de canciones. Esta hibridez colocó a estos grupos en el gusto de las masas, especialmente de las generaciones jóvenes, lo que significó una gran venta de discos y mayor reconocimiento del son jarocho dentro y fuera del país.

Sin embargo, el proceso de urbanización del fandango no ha sido lineal ni ha estado exento de debates y reparos. Con ello han surgido, también, una efervescencia por la revalorización de lo tradicional, como iniciativas de enseñanza del son jarocho mediante talleres impartidos por músicos profesionales (es decir, egresados de academias) así como músicos formados por la práctica generacional; la organización de fandangos urbanos abiertos al público, en un esfuerzo por la concientización y revitalización de esta práctica cultural, la invitación a que el espectador se vuelva participante activo.

1.2.2 El fandango fronterizo

*Dejé mi casita
mi tierra y mi arado
hoy traigo en La Bestia
mi sueño dorado.*

-Las Patronas

El son jarocho y el espacio social en el que se practica, es decir, el fandango, es indudablemente una marca identitaria no sólo regional, como también nacional, al fungir como ícono que identifica “lo propio” frente a “lo otro”, como se ha expresado anteriormente.

Por ello, no resulta extraño que el son y fandango hayan sido usados como seña y bandera de la identidad en el extranjero. Un caso paradigmático es el llamado Fandango Fronterizo, un evento anual que se realiza desde 2007 en la frontera, es decir, en la línea imaginaria que da a bien separar México y Estados Unidos de América mediante una –nada imaginaria– valla metálica. En este fandango, los soneros que habitan en Estados Unidos, sean mexicanos o no, sean jarochos o no, se sitúan alrededor de la tarima del lado americano, mientras que en México, los fandangueros que han llegado desde todas partes del país para este evento, hacen lo propio. Simbólicamente, la comunidad se une a través de la música, a la que no la detienen las fronteras, en cuanto un cantador lanza un verso y en el país vecino un amigo responde; de un lado a otro zapatean los bailarines en pareja o en montón, y las miradas que apenas se divisan de un lado a otro de la malla se multiplican de significado. Los versos entonados así cobran otro cariz más intenso y sentido, y la emoción de encontrar a algún viejo amigo, un familiar o un colega del otro lado coloca en los rostros de asistentes sonrisas y lágrimas.

El Fandango Fronterizo, además de encuentro lúdico y festivo, representa un acto político que protesta sobre la misma frontera y las políticas de inmigración que separan violentamente a las personas, bajo nociones de territorio y soberanía nacional. Este acto simbólico mediante el cual por unas horas se desdibujan las diferencias de origen, permite pensar en esa otra globalización a la que alude Milton Santos (2000), en donde las fronteras y los nacionalismos no lesionen a los hombres, y el intercambio pacífico entre los pueblos borren poco a poco la belicosidad y competencia que históricamente los ha caracterizado.

El primer fandango de frontera se realizó en 2008 el límite entre Tijuana y San Diego con una iniciativa de un número reducido de soneros que no intuían la dimensión de la convocatoria que generarían. Año con año, cientos de personas continúan reuniéndose en ese punto, en sonora algarabía y regocijo, a pesar de algunos inconvenientes que han tenido con la policía norteamericana. Actualmente, otros Fandangos Fronterizos se han realizado en diversos puntos de México, como Monterrey, Tijuana, San Andrés Tuxtla, Puebla y la Ciudad de México, para visibilizar y sensibilizar sobre la situación de los migrantes que arriesgan la vida en el tránsito hacia Estados Unidos en busca de mejores oportunidades de vida. Uno de ellos, el realizado en 2016 y 2017 en la comunidad La Patrona, Amatlán de los Reyes, Veracruz, se realizó en honor a las Patronas, un grupo de mujeres que habitan en esta

localidad, y que desde 1995 alimentan de manera voluntaria a los migrantes que diariamente cruzan sobre el infame tren al sur, “La Bestia”, arrojándoles bolsas con comida y agua mientras la máquina sigue en movimiento. En las dos ediciones de Amatlán se realizaron colectas de víveres para apoyar la noble causa de estas mujeres, y en el fandango de 2016 se tocó el son que Patricio Hidalgo compuso para ellas, nombrado Las cocineras.

Figura 7. IX Fandango fronterizo en La Patrona, Veracruz



Fuente: Mario Hernandez, 2017.

Estos fandangos de intención social cobran especial sentido en la dinámica de lo local a lo global: es precisamente a partir de las acciones en las regiones que se visibilizan problemáticas que atañen a espacios que las fronteras no limitan. Una dinámica cultural mestiza, híbrida de origen, que se asume como identitaria de una región y un país, alza la voz y permea en la conciencia de individuos más allá de los lindes geográficos artificialmente impuestos.

1.3 LOS FANDANGOS EN BRASIL: FANDANGOS CAIÇARAS

*Eu vou contar uma história
do jeito que me convém
se todos querem saber
eu quero saber também
vou falar dalgumas coisas
do que Cananéia tem.
-O que Cananéia tem.*

Luis da Câmara Cascudo en su *Dicionário do Folclore brasileiro* (1999), registra varios usos del término fandango en Brasil: desde su uso como sinónimo de “espada, sabre, facão, especialmente da policia”, la palabra alude también a una “briga, barulho, luta ou conflito” (CASCUDO, 1999, p. 386).

Resultan más interesantes aquellas definiciones del fandango como prácticas festivas populares. En estados del norte y nordeste de Brasil, el fandango es otra palabra para referir al baile realizado desde inicios del siglo XIX por la *chegança dos marujos* (llegada de los marineros), también llamada *marujada*. El fandango “é representado no ciclo no Natal, com personagens vestindo fardas de oficiais de Marinha e marineiros, cantando e dançando ao som de instrumentos de corda” (CASCUDO, 1999, p. 384). Estos fandangos representan piezas dramáticas cuyos personajes son principalmente marineros narrando con danza y música la vida en el mar y aventuras marítimas.

Cascudo (1999) contempla también el uso del término en los estados de Paraná, Santa Catarina, São Paulo y Rio Grande do Sul, donde el fandango es una fiesta rural con varias danzas regionales. Dependiendo de la localidad será el tipo de festividad, pudiendo ser fandango gaúcho o fandango caiçara, cada uno con sus características específicas que los diferencian en términos musicales, comportamentales, dancísticos, gastronómicos, etc.

El fandango *caiçara* es una fiesta característica del litoral sudeste de Brasil, presente en algunos municipios desde Rio de Janeiro hasta Paraná. Los primeros fandangos en el litoral sudeste están datados “ao menos desde meados do século XIX [...] embora, provavelmente, sua presença nessa região remeta ainda a meados do século XVIII [...]” (IPHAN, 2011: 22). Estas conjeturas parten de la reconstrucción de las descripciones que por escrito dejaron los viajeros que pasaron por esas tierras entre los siglos XVIII y XIX, pero

también, como en el caso del fandango jarocho, por los registros de prohibiciones dirigidas a los fandangos, por ser considerados deshonestos y perniciosos para la moral de la época, probablemente debido al baile en parejas. Para el folclorista Inami Custódio Pinto, el fandango llegó a Brasil con los primeros azorianos a mediados del siglo XVIII (PINTO, 1983 *apud* PIMENTEL, 2010). Pero esta hipótesis es poco probable porque cuando los colonizadores azorianos llegaron a tierras brasileñas ya existían registros sobre la presencia del fandango en Paraná (RANDO, *apud* FERRERO, 2006, p. 317).

Para Aorélio Domingues, *mestre* de fandango *caiçara* en Paranaguá, municipio de Paraná, existen indicios de que la presencia del fandango pueda remontarse a una época anterior al siglo XVIII, y que los ibéricos llegados al litoral sur de Brasil hayan tenido un origen distinto al azoriano:

Tem sido divulgado muito, pelo menos aqui no Paraná, que o fandango chegou [ao Brasil] em 1750 com os primeiros casais de colonos açorianos. Mas aqui na nossa região não teve tanto açoriano, isso foi mais de Santa Catarina para baixo. E outra questão é que em 1600 e pouco era proibido já; então quer dizer que esse fandango barulhento já existia desde muito antes [Entrevista a Aorélio Domingues, 2017].

Figura 8. Mapa del territorio *caiçara*



Fuente: DIEGUES, A. (2005). Enciclopédia Caiçara, Vol. IV, p. 320.

En el lenguaje popular son llamados de *caiçaras* todos los individuos que habitan el litoral de los estados de Paraná, São Paulo y Rio de Janeiro. Diegues (2006) es más específico, y caracteriza a las comunidades *caiçaras* como descendientes de indígenas carijós, colonizadores portugueses y esclavos negros. El litoral, al haber representado la puerta de entrada para la colonización ibérica, fue la región que recibió en primera instancia las influencias africanas, españolas y portuguesas. Esta miscigenación dio origen a la cultura *caiçara* con una mezcla de elementos culturales que perduran en la forma de vida, la culinaria, el lenguaje, las prácticas y tradiciones, que se caracterizan por estar ligadas al mar y a la tierra, como el Boi de Mamão, la Folia do Divino o los fandangos.

El fandango *caiçara* es entendido como un género musical, coreográfico, poético y festivo realizado por la comunidad *caiçara*. Se diferencia de otras festividades *caiçaras* debido a su carácter secular, es decir, que no está inherentemente relacionado con alguna festividad religiosa (a diferencia de la *folia de Reis* o la *folia do Divino*), y puede acontecer con motivo de casamientos, bautizos, cumpleaños o simplemente para animar los fines de semana (RIMOLI, 2006). Hasta ahora el fandango *caiçara* ha podido ser rastreado en su práctica en los municipios de Paraty –litoral sur de Rio de Janeiro–; Iguape, Ubatuba, Cananea, Peruíbe e Ilha Comprida –litoral de São Paulo– y Morretes, Paranaguá y Guaraqueçaba –litoral norte de Paraná–, aunque es probable que actualmente esté presente en menor medida también en algunas otras localidades del litoral sur, como São Gonçalo, en Rio de Janeiro; Guaratuba, en Paraná; o Itapoá y la Ilha Morro do Amaral, la Bahía de Babitonga, en Santa Catarina.

En el fandango *caiçara* todos los elementos que integran la festividad pueden ser considerados individualmente como fandango; es decir, en el fandango (la fiesta) se toca fandango (la música) y se baila fandango (las danzas). En palabras de Aorelio Domingues, *fandanguero caiçara* de Paranaguá, “o fandango não é uma dança. O fandango é um universo. Se come, se bebe, se fala, se toca, se dança, se vive, se constrói (DOMINGUES, 2003). Pero sobre todo, el fandango es colectivo; no se baila ni se toca fandango individualmente (GRAMANI y CORREA, 2006).

Podemos atenernos, también, a la definición de fandango descrito en la página del proyecto Museu Vivo do Fandango:

Gênero musical e coreográfico fortemente associado ao modo de vida da população caiçara. Possui uma estrutura bastante complexa, envolvendo diversas formas de execução de instrumentos musicais, melodias, versos e coreografias. (MUSEU *apud* LÚCIA, 2013, p. 3).

Para referir a los estilos coreográficos presentes en el fandango *caiçara*, Jessica Gottfried (2013) hace una descripción precisa de un fandango en Paranaguá:

Al hablar de un fandango caiçara se habla de la fiesta, la ocasión en que se reúnen músicos a tocar las marcas y las modas que se entonan con versos predominantemente de ocho sílabas. En esta música no se habla de sones ni de canciones sino de *marcas*, las hay batidas y valseadas; a lo largo de la noche se van intercalando las de un tipo y de otro. Las marcas batidas son circulares, los hombres zapatean o tamanqueiam y las mujeres los acompañan girando en el sentido opuesto a ellos. En las marcas valseadas todas las personas bailan, el baile es de parejas; los hombres toman a las mujeres de la cintura, éstos los toman de los hombros (GOTTFRIED, 2013, p. 65).

La lírica entonada en las modas tiene como temática la vida cotidiana del mundo rural, elementos de la naturaleza, los conflictos, acontecimientos locales o históricos, la relación con el mar y la tierra, y el amor, en donde la figura de la morena (o moreninha) es un *leitmotiv* que funciona como musa. La rima es una característica constante, pero no hay reglas fijas para su elaboración, aunque la más común es la forma ABAB. La estructura poética es variada dependiendo de la moda, algunas cuentan con estribillos y otras no; por ejemplo, una chamarrita no tiene versos definidos, sino apenas una tonada en la que es posible improvisar el canto. Los versos de las modas en general pueden pertenecer al repertorio popular, es decir, ser versos tradicionales, o bien versos que partan de la creatividad del cantador, pudiendo encontrarse también la combinación de ambos. La habilidad de improvisación es una cualidad que distingue a los *fandangueiros* más experimentados y les otorga la admiración de sus pares; sin embargo, la identificación de autoría en la composición de los versos entonados no es cosa común, y sólo a partir de la grabación de discos por parte de *fandangueiros* se ha creado un registro de autor.

Respecto a la variedad de danzas en los fandangos *caiçara*, Pimentel, Pereira y Corrêa (2011) afirman que existen por lo menos doscientas marcas o modas registradas. Cascudo (1999) registra esta variedad con “[...] cerca de cem denominações das modalidades do fandango na região sulina brasileira” (CASCUDO, 1999, p. 385).

El estilo de las danzas se puede encuadrar en dos grandes tipos, aunque existe una tercera modalidad que combina las dos primeras. Las danzas rufadas o batidas son coreografías que implican un conocimiento previo por parte de los bailadores, pues integran hombres y mujeres alternados en círculo y los hombres dan palmadas al ritmo de la música y zapatean (o mejor dicho, batem). El batido también es llamado de *rufado* y es exclusivo de los hombres. Algunas modas batidas son *recortado*, *anu*, *morro seco*, *balanceado*, *dandão batido*, *serrana grande*, *tiraninha* y *serrana lisa*. Con frecuencia uno de los hombres danzadores asume el rol de *mestre* de sala, y con su *rufado* de referencia indica a los otros *batedores* el ritmo a seguir, para evitar el *balaio*, es decir, los errores en la danza (PIMENTEL, 2010). Mientras los bailadores ejecutan la danza batida, el resto de los asistentes al fandango permanece alrededor del tablado, esperando por el *valseado*.

Figura 9. Fandango *batido* en el Mercado do café, Paranaguá.



Fuente: Melba Sonderegger, 2016.

El *bailado* o *valseado* es cualquier danza en donde no haya *rufado*; dependiendo de la moda se puede bailar en pareja alternando por toda la pista, como en la *moreninha*, o bien realizar coreografías circulares siguiendo los movimientos que marca la música, como en la *ciranda*. El tercer tipo de baile es una combinación de los dos anteriores, que se le ha llamado *rufado-valsado* o *rodas passadas*, en el cual se forman círculos de hombres y círculos de mujeres que se entrelazan mientras danzan en giros opuestos. En el fandango, los músicos alternan *batidos* y *valsados* para amenizar la fiesta (CORRÊA, 2011; MUSEU, 2006).

Figura 10. Fandango *valsado* en el Mercado do café, Paranaguá.



Fuente: Melba Sonderegger, 2016.

Los *tamancos* son piezas de calzado indispensables para el fandango *caiçara*, especialmente para las danzas rufadas, por lo que se vuelven también un instrumento musical de percusión. El *tamanco* se fabrica artesanalmente con suela de madera dura, por lo general

de naranjo, y la parte superior es de cuero y cubre apenas la mitad delantera del pie. La parte descubierta permite el rebote del zapato con el pie, lo que crea mayor sonoridad en las danzas.

Dado que sólo los hombres danzan *batido*, son los únicos en calzar los *tamancos*. Fernanda Teodoro dos Santos, fandagueira de la Ilha dos Valadares, cuenta que las mujeres no baten *tamanco* porque el baile remite a la memoria colectiva que data desde la época en que los caíçaras sembraban y cosechaban arroz y después los hombres lo batían al ritmo de la *viola*, es decir, pisaban con los *tamancos* sobre él para quitarle la cáscara. Ella asegura que sabe *rufar* y que incluso le ha enseñado a otros hombres a hacerlo, pero que durante el fandango cada uno tiene su función, y la de ella no es sobre un par de *tamancos*. Tal vez la mayoría de las personas no sepan más por qué sólo los varones pueden *bater* en el fandango, pero el uso se fijó en la tradición.

Figura 11. *Tamanco caíçara*.



Fuente: Melba Sonderegger, 2017.

Sin embargo, la tradición muda, y en su mudanza las generaciones más jóvenes reforman hasta los usos más arraigados. Tal es el caso de Malu y Luma, las hijas de Aurelio Domingues, uno de los *mestres* de la Ilha dos Valadares, que baten *tamanco* con apenas 11 años. Para ellas y su familia es un orgullo ser las primeras mujeres a calzar *tamancos* en el fandango caiçara y esperan que en el futuro más féminas se atrevan a romper la regla.

Los instrumentos musicales del fandango *caiçara* son construidos de forma artesanal, mayoritariamente fabricados con madera *caixeta* o *caxeta* (*Tabebuia cassinoides*), puesto que es leve, resistente y flexible a la vez. El instrumento que nunca puede faltar en ningún fandango es la *viola*, un cardófono semejante a una guitarra, aunque su nombre varíe según la localidad, así como la técnica de construcción, el número de cuerdas, su tamaño y la afinación.

Sobre la afinación, no existe un patrón normalizado para los instrumentos, aunque es posible identificar tres afinaciones para la *viola* que dependen de la posición de los dedos del músico en el brazo de la *viola*: pelo meio, pelas três e intaivada, siendo esta última la más común. El diseño del tallado y adornos en la caja de la *viola* distinguen a los *luthiers*, quienes se esmeran por imprimir en los instrumentos las más bellas figuras, inclusive con diseños incrustados en madera de cedro, canela, cambará, araribá o caoba, que son maderas oscuras y hacen contraste con la madera *caixeta*, que es de color claro (GRAMANI y CORREA, 2006).

Por lo general los violeros son las voces del fandango, aunque tampoco es improbable que el tocador de algún otro instrumento entone versos. La mayoría de las modas son cantadas a dos voces –voz primeira y voz segunda–, es decir, los dos violeros del ensable; la primera voz decide los versos que serán cantados y la segunda voz lo acompaña (GRAMANI y CORREA, 2006).

La *rabeca* es otro de los instrumentos cardófonos característicos de la cultura *caiçara*, aunque también se dan casos de fandangos sin *rabeca*, puesto que no es esencial para la música como la *viola*. La función de la *rabeca* es ornamentar la música del fandango, tocando solos en los momentos en donde no hay canto o *tamanqueado*, por lo que permite mayor capacidad de creatividad en las frases melódicas. La *rabeca* puede tener tres o cuatro

cuerdas, según la localidad, así como ser construida en tamaños y formas variadas, lo cual crea diversas variaciones visuales y sonoras.

Existen otros instrumentos de cuerda que, aunque no frecuentes, pueden aparecer en los ensambles del fandango, tal como el *machete*, el *cavaquinho* o el *violão*. Puesto que sólo tiene tres o cuatro cuerdas, el *machete* era utilizado para el aprendizaje de un violero principiante, pero actualmente es muy difícil de encontrar.

Figura 12. *Violas, rabeca y caixa* con detalles incrustados.



Fuente: Melba Sonderegger, 2017.

Para la percusión son utilizados el *adufe* o *adufo*, una especie de pandero artesanal elaborado antiguamente con madera *caixeta* y piel de mapache o venado, pero con la prohibición de caza de estas especies comenzó a ser fabricado con piel vacuna (PIMENTEL, 2010). El adufe cuenta con pequeños platillos de metal en los bordes que aumentan la

sonoridad al golpe de los dedos. Algunas veces, a falta de adufe, es usado un pandero. Otro instrumento de percusión que puede estar presente en el fandango –y en otras prácticas tradicionales caiçaras– es la caixa, llamada también caixa do Divino, un tambor mediano fabricado con piel tensada con cuerdas sobre una estructura cilíndrica de madera. Menos frecuente es la percusión del surdo, un tambor cilíndrico con sonido grave; y aún más inusual es la presencia del tantã, un plato de metal pesado similar al gong. Estirando las definiciones, habría que considerar también como instrumento de percusión el tablado de madera en donde se danza el fandango, que combinado con los *tamancos* crean el batido característico de esta fiesta popular. Entre más grande la distancia entre el tablado y el suelo, mayor será el resultado acústico de la danza.

Figura 13. Instrumentos del fandango caiçara.



Fuente: Flávio Rocha, 2017.

Las personas más experimentadas en el fandango y en el arte de la construcción de instrumentos son llamados de *mestres*, y son ellos los encargados de enseñar a los nuevos *fandangueiros* todos los elementos del universo del fandango, en un proceso de

enseñanza/aprendizaje que puede durar años, hasta que el aprendiz ha absorbido lo suficiente como para continuar su aprendizaje de forma autónoma, en una progresión que, tal vez, si consigue dominar a su vez la multitud de principios que envuelve a la tradición y recibe el reconocimiento de la comunidad por su experiencia y erudición, puede convertirse a su vez en un *mestre*, heredero del legado milenar.

En el fandango *caičara* hay reglas no escritas sobre la conducta en la fiesta. Una de ellas es la invitación a bailar:

El varón elige a una dama que se encuentra sentada alrededor del tablado para bailar el balseado y la invita a la pista. Muitas vezes o convite é feito de forma tão discreta que chega a ser imperceptível. Basta um olhar, um gesto rápido com a mão ou um sinal com a cabeça para a senhora se aproximar. Antigamente, um convite recusado significava, para a dama, passar o restante da noite na cadeira: caso fizesse uma desfeita a um cavalheiro e aceitasse ir para a pista com outro, a briga era certa. Hoje, mesmo sem a imposição, dificilmente uma dança é recusada (LOPES y JUNGUES, 2012).

El uso común es que sean los varones quienes conviden a bailar a las mujeres, y lo contrario también acontece, aunque en menor medida. Lo esperado en las danzas valseadas es que el baile sea realizado en parejas de hombre y mujer, aunque no es imposible que suban a bailar al entablado dos mujeres. Con frecuencia, cuando esto sucede, dos hombres suben a la pista para invitar a las dos damas, porque separar la pareja e invitar sólo a una sería descortés. También es señal de cortesía invitar a bailar primero a las señoras de más edad, antes que a las jóvenes. Otra tradición del fandango es que, para mantener la compostura, durante el baile no se besa, pues en el cortejo hay que ser discreto. Los encuentros deben ser acordados para acontecer después del fandango, pues dejar la fiesta a medio baile no es prudente. Estas reglas de conducta son observadas sobre todos por los más viejos o más experimentados en el fandango, mientras que las generaciones más jóvenes no necesariamente se conducen en concordancia a estas dinámicas de comportamiento.

No obstante, hay una regla que todo el mundo obedece, y es que no siempre es tiempo de fandango. Aunque los fandangos no son una práctica religiosa, sí sigue el calendario religioso, es por ello que tanto en la cuaresma como cuando hay luto los instrumentos enmudecen y el fandango no se hace.

Si bien los fandangos han pervivido por largo tiempo, los fandangos *caiçaras* actuales no responden a la antigua dinámica que los generaba. Antiguamente el fandango se realizaba como pago a la actividad comunitaria de trabajo colaborativo, llamados *mutirões* o *pixirões*, que bien podían ser construcción de casas o canoas, pesca colectiva, siembra o colecta, y demás trabajos que requerían del apoyo de varios individuos. La remuneración por dicho trabajo no era económica sino en especie: con el fandango. Al finalizar la labor, por lo general durante la noche, se ofrecía comida y bebida para todos los trabajadores del *mutirão* y se tocaban y bailaban las músicas tradicionales (FANDANGO, 2012).

La comida típica *caiçara* que hasta la fecha complace a los *fandangueiros* –por lo menos en la Ilha dos Valadares– es el barreado, un plato típico preparado a base de carne bovina, tocino y condimentos variados; se acompaña con banana da terra, arroz, frijoles y ensalada. Su nombre procede de la forma específica en que debe prepararse: en una olla de barro con la tapa “barreada”¹⁶ con una mezcla de harina de mandioca, cenizas y agua; y cocinada durante horas a fuego bajo. Además de cerveza y cachaça, se bebe cataia (llamado también uísque *caiçara*), hecho de una hierba que en lengua tupi-guarani significa “hoja que quema”; y Mãe Ca Filha, un licor a base de cachaça branca y melado de cana (o sea licor de caña y miel de caña, por eso el nombre, que en español vendría a ser “madre con hija”).

Figura 14. Ollas con barreado en la Ilha dos Valadares.



Fuente: Melba Sonderegger, 2017.

¹⁶ En portugués, “barreado” significa “cubierto o revestido de barro”. A pesar de que la olla no es sellada con barro, por semejanza adoptó ese nombre.

Debido a la transformación del sistema de trabajo comunitario de las comunidades *caiçaras* a una lógica de capital y remuneración económica, los *mutirões* dejaron de realizarse. Sin embargo, la práctica del fandango ha encontrado otras formas para seguir presente en el modo de vida *caiçara*, ya no como pago por trabajo colectivo sino como esparcimiento y placer, organizado en clubes de baile, festividades locales, presentaciones de grupos de fandango, aniversarios y fiestas religiosas. Aunque es importante señalar que, respondiendo a sus orígenes comunitarios, la entrada al fandango sigue siendo franca, es decir, no es cobrada.¹⁷

Cuando los fandangos estaban estrechamente ligados a los *mutirões*, la música era también comunitaria. Todos los que supieran tocar un instrumento comparecían en el fandango, y todos los que sabían tamanquear llegaban al tablado. Para cuando la práctica perdió vitalidad y cada vez eran menos los que sabían entonar las marcas, tocar los instrumentos o *bater* el *tamanco*, los que sí sabían se fueron congregando en grupos de integrantes relativamente fijos de bailarines o de tocadores. La formación básica de estos ensambles musicales por lo general integraba a dos tocadores de *viola*, que hacen también la primera y segunda voz, un tocador de rabeca y un tocador de adufe (CARICONDE, 2003). Estos grupos fueron los encargados de animar los fandangos, pero también desde hace unas décadas, de realizar presentaciones en escenarios y grabar discos con su música. Fuera de la fiesta, la música del fandango pudo disociarse de la danza.

¹⁷ Eloir Paulo de Jesus señala, sin embargo, que antiguamente había una condición para ser cobrada la entrada: los individuos que no habían participado del *mutirão* debían pagar si deseaban entrar al fandango, que era gratuito para aquellos que sí habían trabajado. Aquel fandango que era cobrado se llamaba “de finta” o “de cinta” (FANDANGO, 2012).

CAPÍTULO 2. LAS CULTURAS POPULARES EN LA FORMACIÓN DEL ESTADO-NACIÓN MEXICANO POSTREVOLUCIONARIO

En el México postrevolucionario resultó evidente la necesidad de realizar tareas para la reconstrucción nacional después de una década de conflictos armados. La dictadura porfirista de más de treinta años daba paso a un proyecto de Estado-nación pretendidamente democrático y que habría de cumplir las exigencias de la Revolución, con reformas sociales y agrarias y proyectos centrados en las clases populares. Los escombros del país tras la lucha civil eran entendidos como un mosaico conformado por piezas disímiles: múltiples poderes regionales, distintas lenguas indígenas en convivencia con la lengua española, desigualdad económica y social, acceso a la educación relegado a una mínima fracción de la población, diversas prácticas culturales y religiosas, etcétera; un rompecabezas que sólo podría ser gobernado a partir de su unificación.

La integración de esta sociedad heterogénea fue pensada a partir de la comunión de sangres y estirpes. Así, el arquetipo de lo mexicano fue protagonizado por el mestizaje racial, pero sobre todo cultural. Intelectuales como Andrés Molina Enriquez (1961) y José Vasconcelos (1948) consideraron al mestizo como la quintaescencia del progreso, el motor de la historia. Vasconcelos imaginó una patria mestiza que eliminaría de origen los conflictos causados por las diferencias sociales, dado que estaría integrada uniformemente por individuos dotados de cualidades dominantes y lo mejor de las culturas, sin desigualdades arbitrarias.

El Estado-nación¹⁸, desde sus instituciones, se representó como una totalidad simultáneamente heterogénea y común a todos los individuos, y en el valor simbólico de su cohesión radicó su poder político. El constructo mental de los mexicanos sobre la mexicanidad reposó sobre las espaldas de múltiples elementos culturales de distintas épocas de su historia, a fin de generar una narrativa unificada del territorio y arraigar las semillas del

¹⁸ A diferencia de los Estados multinacionales, que contemplan relativa soberanía de los pueblos (naciones) que le integran, el Estado-nación se contempla como una administración centralizada de diversos pueblos (independientemente de su lengua o cultura) a través de instituciones sociales, económicas y políticas compartidas (VIZCAÍNO, 2006).

nacionalismo. Benedict Anderson (1993) describe el nacionalismo como un artefacto cultural cuya legitimidad es emocional y responde a la necesidad de establecer una comunidad política pensada como limitada y soberana. Dado que las naciones se constituyen por una comunidad imaginada –sus integrantes no serán capaces de conocer el total de la población que la conforma, pero la imaginan como una masa vasta y finita–, es preciso reforzar los lazos que mantienen la cohesión social y legitiman políticamente al Estado.

Por ello, el impulso nacionalista postrevolucionario tuvo como estrategia un proyecto de Estado que creara, rescatara o re significara imágenes que representaran la identidad mexicana, a partir de la proyección de elementos culturales, políticos y sociales: la relación con la tierra y la valorización del campesino; el diverso patrimonio cultural material e inmaterial, la figura del mestizo aculturado, elementos emblemáticos del catolicismo, la idealización de la cultura indígena, etc (YÁÑEZ, 2006).

En el arraigo al pasado histórico, principalmente el de raíz prehispánico y popular, radicó la nueva identidad. Este carácter de novedad consistía en la re significación de los elementos ya existentes elevándolos al rango de patrimonio nacional, no sólo a manera institucional (más bien a través de ella), pero sobre todo en el imaginario común. Yáñez (2006) señala cómo “[el Estado] estableció los elementos normativos y técnicos, las instituciones, el marco operativo y las más relevantes acciones para recuperar, concentrar, conservar, proteger, vigilar y difundir los sitios y objetos patrimoniales del pasado histórico del país” (YÁÑEZ, 2006, p. 49).

El patrimonio cultural es el

[...] conjunto de bens, materiais e imateriais, que são considerados de interesse coletivo, suficientemente relevantes para a perpetuação no tempo. O patrimônio faz recordar o passado; é uma manifestação, um testemunho, uma invocação, ou melhor, uma convocação do passado. Tem, portanto, a função de (re)memorar acontecimentos mais importantes; dá a relação com o conceito de memória social. A memória social legitima a identidade de um grupo, recorrendo, para isso, do património (MARTINS, *apud* RODRIGUES, 2012, p. 4).

Este patrimonio se conforma por expresiones ya “muertas” (vestigios arqueológicos, objetos y símbolos antiguos); pero también –y mucho mejor, para fines prácticos– símbolos, prácticas y tradiciones vivas, tangibles o intangibles que son herederas de un acervo pasado pero que continúan en práctica. La tradición viva es recordatorio actualizado del pasado

reivindicado en el presente, el instrumento de la memoria que unifica la comunidad imaginada.

Tampoco es casual que la denominación de patrimonio cultural preste especial atención a los objetos y prácticas pertenecientes a grupos populares: campesinos, indígenas, obreros, etcétera. Su producción cultural es proyectada con valor simbólico agregado al contar con atributos de lo tradicional, no-hegemónico, popular, folclórico, y subraya la intención democrática del proyecto de construcción de identidad nacional, como una deuda vindicadora de la Revolución mexicana (CANCLINI, 1993).

Características culturales locales y subalternas comenzaron a funcionar como símbolos de la identidad y a formar parte de una tradición colectiva, independientemente del género, estrato social, etnia o entidad. Desde la urbe hasta los espacios rurales, los íconos de la mexicanidad se replicaron. Los bailes y trajes regionales, la comida típica, las artesanías, las canciones populares, etc., se configuraron como productos nacionales que eran difundidos en las películas, el teatro, la pintura, la literatura costumbrista, la música popular en la radio... todo espacio era propicio para la reproducción de imágenes contenedoras de la idealización identitaria. El imaginario fabricó los referentes que integraron disímbolas individualidades en un solo gentilicio, el mexicano.

No obstante, estas muestras de cultura popular que funcionaban como embajadores de la mexicanidad, en la práctica eran minoritarias. Desde la perspectiva de su producción, circulación, consumo y recepción, las prácticas populares suelen encontrarse en desventaja en comparación con otras prácticas culturales hegemónicas y, por ende, están propensas a peligrar. García Canclini señala: “Las culturas populares (más que la cultura popular) se configuran por un proceso de apropiación desigual de los bienes económicos y culturales de una nación o etnia por parte de sus sectores subalternos, y por la comprensión, reproducción y transformación, real y simbólica, de las condiciones generales de trabajo y de vida” (CANCLINI, 1989, p. 62). Las condiciones materiales de la vida de los grupos populares que las ostentan determinan el curso de su producción cultural, pues lo económico y lo cultural se enlazan de forma indisoluble.

El factor que mayor repercusión tuvo en el devenir de las culturas populares fue la instauración de las políticas de modernización. Entre 1940 y 1970, con la finalización de la

Segunda Guerra Mundial como telón de fondo, el país ostentó un crecimiento económico veloz cuando logró posicionarse en el mercado mundial. El llamado “milagro mexicano” estuvo basado en el proteccionismo del Estado y el dinamismo del sector industrial. La política de sustitución de importaciones trajo consigo el estallido de la industria manufacturera que precisó de fuerza obrera para operar. Esta súbita oferta de empleos y subempleos facilitó el flujo migratorio a los espacios urbanos generando un boom poblacional en las metrópolis como Guadalajara, Monterrey y la Ciudad de México (CARTON, 2009). Principalmente esta última, la capital del país, fue a partir de entonces epicentro de las oportunidades económicas.

Sumado al auge de la producción industrial en ciudad, la inversión del sector agrario se redujo notablemente. Como parte del modelo de desarrollo económico, un grupo pequeño de ejidatarios monopolizó el uso de la infraestructura para la producción y comercialización, y contaba con la asistencia técnica para sostener la agricultura comercial. El resto de trabajadores de la tierra laboraba sin infraestructura en tierras de temporal, con producción insuficiente para satisfacer las necesidades de autoconsumo; por lo cual grupos masivos de campesinos se sumaron a la concentración demográfica en la capital con el afán de paliar la desigualdad económica (MÉNDEZ; VIVAR, 2014).

En apenas unas décadas la conformación del país había cambiado radicalmente. Con la creciente centralización poblacional en centros urbanos y la pauperización de la población rural, se creó una brecha generacional entre los practicantes de las culturas populares. Mientras que los jóvenes salen de sus pequeñas poblaciones a procurar oportunidades laborales en la ciudad, aquellos que se han quedado en los pueblos son ancianos. Entre la población joven las prácticas tradicionales pierden vigencia frente a manifestaciones culturales extra-regionales por influjo de la modernidad, y el desinterés por la cultura popular encuentra tierra fértil. Al disminuir su capacidad de transmitir de forma continua su memoria tradicional, las prácticas culturales populares devinieron en un fenómeno de dos vertientes: la precarización en el campo de las prácticas culturales debido a la cada vez mayor ausencia de sus detentores y la asimilación cultural a la urbe de las antiguas prácticas tradicionales, resultado natural de la migración.

Este fenómeno ganó la atención de actores societales así como de las instituciones culturales del Estado, que comienzan a emprender acciones de rescate, conservación y difusión cultural. Inclusive, para la década de 1970 el estudio de las culturas populares gana la categoría de campo autónomo en la antropología mexicana. Uno de los pioneros fue Guillermo Bonfil, quien desde sus inicios criticaba el papel centralizador del Estado, que comprende la nación como una cultura unitaria, homogénea y etnocéntrica, y que excluye a los indígenas y a los grupos populares. Para Bonfil era evidente la pluriétnicidad y pluriculturalidad del país. Posteriormente figuró como el primer director de la Dirección General de Culturas Populares, institución que actualmente cuenta con dependencias en todos los estados del país, en su afán de descentralizar la gestión cultural (PÉREZ, 2013).

Con este parteaguas comienza a reconocerse la pluralidad y diversidad de la sociedad mexicana. En 1982 se realizó en la Ciudad de México la Conferencia Mundial sobre Políticas Culturales por convocatoria de la UNESCO. De ella surge la “Declaración de México sobre las políticas culturales”, en donde se expresan como principios que deben regir las políticas culturales: el reconocimiento de la igualdad y dignidad de todas las culturas; la afirmación de la identidad cultural; el respeto y fomento del pluralismo cultural; y la protección, estímulo y enriquecimiento del patrimonio cultural de cada pueblo, especialmente de las minorías (UNESCO, 1982).

Para 1988, la Subsecretaría de Cultura da paso al Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (Conaculta), atrayendo todas las instituciones y dependencias de carácter cultural. Conaculta se funda bajo la premisa de que el Estado debe promover y difundir el patrimonio y la identidad nacional (Secretaría de Cultura, 2016). En 1989 la Dirección General de Culturas Populares (DGCP), en su búsqueda por generar políticas públicas de la mano de promotores culturales institucionales e independientes, crea como plan de acción el Programa de Apoyo a las Culturas Municipales y Comunitarias (PACMYC). Este programa procura la atención de las demandas en materia de cultura que solicitan las organizaciones populares e indígenas, gestionando económicamente sus iniciativas y proyectos. Con esto se fomenta la participación de la sociedad civil en los asuntos culturales.

La formulación de estas políticas culturales que incorporaron mecanismos de participación ciudadana logró el surgimiento de acciones de rescate de manifestaciones

artísticas pertenecientes a grupos subalternos, en las que además de los representantes institucionales se sumaron investigadores, agentes culturales, actores de la sociedad civil, grupos populares y entes del ámbito del entretenimiento. Sin embargo, la reivindicación de estas manifestaciones culturales bifurcó tarde o temprano en acciones de corte neo liberal que procuraron el flanco económico en la mercantilización de expresiones de las culturas populares (CARDONA, 2006).

CAPÍTULO 3. EL MOVIMIENTO JARANERO

3.1 ANTECEDENTES DEL MOVIMIENTO JARANERO

*De cansancio estoy muriendo
sin dejar a nadie herencia
porque esto se está volviendo
un baile de resistencia.*

-El Siquisirí.

Si nos atenemos a la literatura colonial –sobre todo la censuradora del Santo Oficio– los fandangos en la Nueva España vivieron su edad de oro en el siglo XVIII y en el México independiente del siglo XIX¹⁹. Inclusive Pérez Montfort hace especial hincapié en el auge de los fandangos jarocho durante la segunda mitad del siglo XIX debido a la prosperidad económica experimentada en las tierras bajas del Sotavento Veracruzano, particularmente en la localidad de Tlacotalpan, a orillas del río Papaloapan, centro del comercio fluvial (PÉREZ, 1991). Como muestra de la vitalidad de la fiesta durante esa época, Antonio García de León resalta que los fandangos jarocho tenían hasta una semana de duración; y además de Tlacotalpan alude a los pueblos de Medellín, Jáltipan y Minatitlán (GARCÍA, 2006).

Sin embargo, el siglo XX trajo consigo el declive económico y cultural de este escenario jarocho:

El ferrocarril transístmico, el abigeato, la imposibilidad de mantener un sistema productivo a partir de una pésima distribución de la riqueza, los pocos ricos y los muchos pobres, la inseguridad en el movimiento de mercancías provocada por algunas partidas de rebeldes unidos al movimiento revolucionario de la segunda década, los conflictos entre la capital del estado y la municipalidad tlacotalpeña, la defensa de los derechos de los trabajadores del tabaco y del azúcar, las epidemias, y muchas otras razones hicieron

¹⁹ Un estudio detallado de los edictos y denuncias de la Inquisición y la Corona realizado por Rafael Ruiz (2013) evidencia la gran popularidad de los fandangos en la Nueva España durante dichos siglos.

que la cuenca del Papaloapan perdiera su vigor económico y su proclividad hacia la fiesta (PÉREZ, 1991, p. 57).

Como resultado de la desaceleración de las actividades económicas de la región el furor de las fiestas jarocho parece difuminarse. Pero sin duda, el factor de fuerza mayor que convulsionó las formas de vida tradicionales fue la Revolución Mexicana de 1910 en contra de la dictadura de Porfirio Díaz, lo que en términos locales produjo constantes levantamientos campesinos en Veracruz. Hay que señalar, no obstante, que incluso en el clima bélico del conflicto armado continuaron cantándose versos al son de las jaranas –o hasta sin jarana, como recuerda Arcadio Hidalgo (BARAHONA, 2009). Lo cierto es que el fandango de jolgorio en plazas públicas fue decayendo en el entorno de la reyerta armada.

Si el son jarocho y su fiesta en el entorno rural perdía vigencia durante la Revolución, el nacionalismo del México posrevolucionario acarreó importantes oportunidades de revalorización de las culturas populares²⁰, entre las que podemos incluir al fandango y su música.

[...] para la década de los veinte, en pleno auge reformador vasconcelista, la Secretaría de Educación, se dio a la tarea de investigar y recopilar las diversas manifestaciones populares de las diferentes regiones de México y entre ellas estaba, por supuesto, Veracruz, con lo que el son jarocho empezó a ser conocido en el centro de la república (FIGUEROA, 2007, p. 85).

Mientras que con financiamiento de la Secretaría de Educación se realizan pesquisas y labores de rescate del género, durante esta época de exaltado nacionalismo también habrán de surgir los bailables regionales y cuadros costumbristas. Como política de Estado, se crea el espectáculo de lo folclórico (GARCÍA, 2006). En este contexto, el son jarocho y su fiesta mutan para acoplarse a las necesidades de la época y, mientras que el son jarocho se populariza en medios de comunicación (cine, radio, televisión), gana valor en el mercado y adquiere valor como símbolo cultural nacional, el fandango se realiza cada vez menos, y la tarima es sustituida por el escenario.

²⁰ Véase el capítulo 2, Las culturas populares en la formación del Estado-nación mexicano postrevolucionario.

Como se ha detallado anteriormente, Vasconcelos, al frente de la Secretaría de Educación Pública, buscaba la síntesis de lo culto y lo popular. En la era del surgimiento de los ballets folclóricos, erigidos con la pretensión de estilizar, modernizar, “dignificar” e “higienizar” bailes populares para poder presentar en salas de teatros mexicanos y extranjeros lo “genuinamente mexicano” (TORTAJADA, 2006). Con esta intención la naturalidad cede ante la técnica, y la espontaneidad se doblaba ante la sonrisa ensayada y la repetición de las piruetas. El repertorio de los ballets folclóricos se inspiró en las danzas tradicionales en el afán de afirmar el ideal de nación pluricultural, pero deformadas lo suficiente para academizarlas y edulcorarlas al gusto del público. Un ejemplo de lo anterior es el Ballet Folklórico de Amalia Hernández fundado en 1952, exitoso desde su creación y con una fama y reconocimiento que persiste hasta la fecha, aunque no exento de voces críticas que le cuestionan el sacrificio de la autenticidad en aras del espectáculo (RUÍZ, 2015).

A la par de las danzas, la música popular también irrumpe en los escenarios de los centros urbanos a manera de exhibición. El son jarocho, por ejemplo, aparece representado en espacios consagrados como cultos, como lo registran los periódicos de la época: “La Orquesta Sinfónica [de Xalapa] [...] ejecutó admirables trozos de música selecta, habiendo también tocado el himno veracruzano: La Bamba” (*Diario de Xalapa*, 1947, *apud* KHOL, 2007, p. 55); pero también emergen varios músicos de son jarocho que habían migrado a la ciudad, como Lino Chávez y Andrés Huesca que, en sus propias palabras, modernizaron el género, pero que a su paso establecieron los patrones del son jarocho comercial (KOHL, 2013). En este periodo también se populariza la imagen del traje típico del músico jarocho, una especie de uniforme que alude a la forma de vestir en la costa de Veracruz, compuesto por pantalón y guayabera blancos y paliacate rojo amarrado al cuello para los varones (FIGUEROA, 2007) y para las mujeres una enagua y blusa blanca con holanes, delantal negro bordado, abanico y flores en el cabello, un atuendo estilizado de las criollas acaudaladas de Tlacotalpan del siglo XIX (CARDONA y RINAUDO, 2017).

El periodo de transición del ámbito rural a los espacios urbanos permitió la profesionalización del son jarocho y la conformación de grupos de soneros cuyos integrantes, provenientes del interior de Veracruz, se establecieron en las ciudades en busca de empleo o por estudio. Estos músicos del son habrán de actualizar el género para adecuar la estructura

libre del son en el fandango en categorías musicales más pertinentes para los oídos del nuevo público:

Es así como los conjuntos profesionales ejecutarán ciertos sones del repertorio jarocho con gran virtuosismo, ciñéndose a cánones fijos: parte introductoria de arpa, entrada de requinto y jarana, duelo entre requinto y arpa, solo de arpa, canto de pregonero y coro, y salida final en coro [...] Al mismo tiempo, la cadencia única de cada son se irá regularizando sobre un canon establecido [...] y todos llevarán una letra fija con los mismos versos y estribillos, así como una estructura única adaptada a la representación radial y al disco de 33 revoluciones, es decir, con una duración no mayor de tres minutos.” (GARCÍA, 2006, p. 34).

En relación a la forma de cantar, el estilo usual de llamada y respuesta que involucra la participación de varias voces en el son de fandango se simplificó para cantar a pocas voces en versiones radiofónicas y grabaciones, convirtiendo la música comunitaria en canto individualizado. Para favorecer el dinamismo de la música, la velocidad al tocar aumentó a la par que el tiempo de duración de los sones disminuyó para adecuarse a los tiempos radiales, y cobró especial relevancia la habilidad de rasguear los instrumentos de forma impecable y elaborada. Como era tocado fuera del fandango, y no había necesidad de hacer coincidir el ritmo de los instrumentos con el zapateado en la tarima, el resultado fue una música vertiginosa y de rasgueos preciosistas, impresionantes²¹. Tales modificaciones en la estructura de los sones les permitió a los músicos repetir versos sin variación, es decir, los convertirá en canciones de letra y estructura musical fija. Dichas canciones o, por llamarles de alguna forma, sones de letra y estructura fija, podían ser registrados con autoría y grabados en vinilos para ser comercializados por el grupo de son.

Este fenómeno, que García de León (2006) llama “folclor urbanizado” y Pérez Montfort (2000) denomina la “cosmopolitanización del son”, se hará presente en diversos entornos de la urbe como bares, restaurantes (principalmente de mariscos), películas nacionales, programas de televisión, en las radiodifusoras XEXB, XEQ, XEW, menciones en la prensa y hasta en eventos políticos.

²¹ Humberto Aguirre contempla la teoría de que las antiguas victrolas (gramófonos) aceleraban el sonido al reproducir los discos, lo que hizo pensar a algunos músicos que así era la forma correcta de tocar, y por ello imitarían el estilo frenético del rasgueo (AGUIRRE, 2015).

Randall Kohl (2007) en *Ecos de “La Bamba”*, señala la inmersión del son jarocho en la política a partir del gobierno de Manuel Ávila Camacho²² y posteriormente en la campaña presidencial de Miguel Alemán Valdés²³:

El son jarocho estaba muerto pero Ávila Camacho vino y empezó a invitar a músicos; músicos que estaban trabajando con machetes, palos, estaban trabajando en el campo, pero sabían tocar. Hacían los grupos y les pagaba. [...] Todo el mundo empezó a agarrar un instrumento y tratar de superarse. Ávila Camacho fue el primero que impulsó. Luego vino Miguel Alemán con más fuerza [...]. Había poco son jarocho y fandango aquí en Veracruz cuando era joven. Con Ávila Camacho y Miguel Alemán se fue para arriba (Entrevista a Mario Cabrera, realizada por KOHL, 2007, p. 58).

Con Miguel Alemán, un son se hizo especialmente popular: La Bamba. Este son fue llamado de “himno alemanista”, “himno veracruzano” e “himno jarocho”, por haber sido utilizado por el candidato oriundo de Veracruz en 1946 para expresar en sus versos propaganda política a su favor²⁴. Así, en cada lugar que visitaba el candidato en su campaña, los músicos contratados alteraban los versos y, en lugar de decir “Soy marinero” cantaban “Soy de Alemán, soy de Alemán” (KOHL, 2007). Tan en boga era La Bamba que se escuchaba frecuentemente en espectáculos y cabarets, y era fácilmente reconocible por la población.

De La Bamba puede decirse, tal vez, que es el son jarocho más conocido dentro y fuera de México. Su proyección internacional comienza en 1958 debido a la adaptación al rock and roll que de este son hizo Ritchie Valens (Ricardo Valenzuela), un músico estadounidense de ascendencia mexicana. Sobra decir que esta adaptación fue un rotundo éxito y pronto sería también interpretada por diversos músicos de fama mundial. En esta versión sin jaranas ni requintos, pero con guitarra eléctrica y batería, Ritchie Valens repite, a manera de estribillo después de un par de estrofas “Bamba /bamba /bamba/bamba...”, y esta

²² Presidente de México de 1940 a 1946.

²³ Presidente de México de 1946 a 1952.

²⁴ Similar a lo acontecido en la campaña presidencial de Miguel Alemán Valdés, en 2012 La Bamba fue también adaptada para sonarizar la campaña política del candidato Andrés Manuel López Obrador.

forma melódica, a pesar de no corresponder con el son original, quedará fuertemente instaurada en el imaginario popular nacional y extranjero.

En el registro cinematográfico, probablemente la primera aparición del son jarocho fue en 1937, en la película *A la orilla de un palmar*, ambientada en un pueblo rural a orillas del mar y en donde los figurantes, con sus trajes típicos del jarocho de la costa, representan algunos números musicales con son. De 1937 también es *Huapango*, largometraje en el que el son jarocho acompaña las peripecias de los personajes, especialmente el son de El Balajú. Un año después, en *Pescadores de perlas* (1938), también ambientada en una pequeña población costera, el son jarocho ameniza parte de la banda sonora. Poco después, en la película *Los Tres Huastecos* (1948) el son jarocho aparece amenizando el fondo musical dos veces: la primera, muestra a un conjunto jarocho tocando durante un velorio; la segunda, la pareja de protagonistas baila en una fiesta en donde suena el son (KHOL, 2007).

De tan presente en la escena artística del país, a la par del mariachi y la música ranchera, el son jarocho se convirtió en un medio con perspectivas económicas, permitiendo movilidad social y oportunidades de éxito y reconocimiento alrededor de la década de los 50.

Entorno a esta divergencia del son y sus nuevas características ajenas a la dinámica tradicional del fandango existieron –y existen– diversas consideraciones. La posición que apenas distingue una variante entre un estilo del son jarocho “tradicional” y otro “radiofónico”:

Amigos de Radio Universidad, la semana pasada les ofrecimos algunos ejemplos de música costeña de Veracruz con el tipo de conjunto que actúa ante los micrófonos de las difusores y que incluyen entre su instrumental la guitarra sexta, añadidura presente en este tipo de grupo musical. Hoy presentaremos el primero de dos programas sobre la forma tradicional de ejecutar la música jarocho como se oye todavía en las rancherías desde Boca del Río hasta Coatzacoalcos (transcripción radiofónica realizada por KHOL, 2004, p. 75).

La postura que distingue en el son jarocho que figura en la radio, los filmes y los viniles/casetes/discos compactos, una versión aceptada y comercializada del género, en oposición a la versión rural, que era discriminada:

La situación de los sones y los fandangos jarochos durante este período parecía entrar en un *impasse* que los llevaba hacia un olvido paulatino combinado con una insistente comercialización y cosmopolitanización, que ponderó sobre todo algunas de sus expresiones más vistosas. En otras palabras: un repliegue de la actividad fandanguera a las comunidades apartadas y a los espacios marginales se daba al mismo tiempo en que se reivindicaban las versiones comerciales de “La Bamba”, “El Siquisiri” o “El Jarabe Loco” (MONTFORT, 2002, p.84).

La posición que considera favorables las alteraciones realizadas en el son jarocho comercial:

El efecto de la radio, la televisión y los discos comerciales, en general, [tiende] a distorsionar o hacer desaparecer las auténticas manifestaciones folklórico-musicales. Sin embargo, en el caso de la música de la costa de Veracruz, las grabaciones comerciales y las actuaciones radiofónicas de los conjuntos jarochos han tenido un resultado benéfico para este estilo de música mexicana. [Por ejemplo] la construcción de arpas grandes para sustituir a las pequeñas, tradicionales arpas de aproximadamente un metro de alto, que casi no se oían cuando un buen jaranero las acompañaba (HELLMER, 2001 *apud* KOHL, 2004, p. 76).

La posición que incluso cuestiona o relativiza dicha cualidad “comercial” en las variedades urbanas del son jarocho:

[...] si se trata de usar simplemente la música en situaciones comerciales, el son jarocho ni es la única ni la más popular. O sea, si decimos que la comercialización consiste en un intercambio de dinero por un servicio o producto musical, en la abundante cantidad de artículos, anuncios, referencias, etcétera, como evidencias de la comercialización, la frecuencia del son jarocho encontrada en las notas periodísticas sobre cine es mucho menor que la de otros estilos musicales, como la canción ranchera, el bolero, el danzón, el son tropical, etcétera. [...] De hecho, es notorio el fracaso de comercializar el son jarocho (KHOL, 2007, p. 197).

Y por último, la postura de rechazo a la versión comercializada del son jarocho y en pro de la forma tradicional apenas presente en las rancherías, lo que posteriormente derivaría en el surgimiento del Movimiento jaranero que buscaría revivificar el fandango:

A partir de los años setenta, y tratando de escapar de las rutinas del son “comercial”, va a surgir un nuevo estilo que intenta recrear la tradición campesina

más “pura”, cuyo desarrollo va unido a la expectativa de reanimar los fandangos que estaban en franca desaparición (GARCÍA, 2006, p. 58).

A partir de la década del 70 se genera en México una fiebre por estudiar y preservar las culturas populares, los cantos latinoamericanos, el folclor de los pueblos, etc., lo que a la postre llevaría a la fundación de diversas instituciones a cargo del Estado para la implementación de políticas públicas en torno a la cultura²⁵. Este afán de revitalización de la cultura pretendía rescatar las características “auténticas”, “tradicionales”, “genuinas” de las culturas populares, con el propósito de revertir la situación de olvido, o bien las alteraciones y perjuicios que la modernidad y urbanización había traído sobre estas. Se crea así una noción dicotómica de las culturas populares: aquella que se mantiene de forma tradicional en las comunidades rurales y aquella despojada de su contexto original que se muestra y se consume como entretenimiento en los centros urbanos.

En el caso del son jarocho, algunos académicos, interesados en el rescate de la tradición que se guardaba como último reducto en algunas poblaciones campesinas alejadas del tránsito de las ciudades, comenzaron sus labores de preservación a partir de registros, grabaciones musicales y recolección de testimonios de los soneros del campo.

Para este grupo, las piezas musicales que podían considerarse folclóricas, debían contener ciertos elementos como: autor anónimo, ser añeja y estar hecha por el pueblo y poseer una suerte de ingenuidad. De la misma manera el ejecutante de música folclórica debía poseer cierto talento, haber vivido durante los años decisivos de su vida dentro de los límites geográficos correspondientes y estar inmerso en el contexto cultural e histórico-social de la comunidad, pues según la perspectiva de estos estudiosos, el folclor no se da más que en comunidades rurales más o menos aisladas o en poblados pequeños (HERNÁNDEZ, 2016, p. 57).

Dicha tarea tomó forma en manos de entusiastas como Arturo Warman con el disco *Sones de Veracruz*, editado por el Instituto Nacional de Antropología e Historia en 1969, o Humberto Aguirre Tinoco, con *Sones de la tierra y cantares jarochos* (1976). Se presumía

²⁵ Véase el capítulo 2. Las culturas populares en la formación del estado-nación mexicano postrevolucionario.

que, mientras hubiera un registro escrito o grabado y se garantizara el acceso a todo aquel interesado, las músicas estarían protegidas del peligro de desaparecer. Si bien la documentación y rescate de material fonográfico es verdaderamente importante en un análisis sincrónico, no supe la preservación por la vía oral entre sus practicantes, ni permite el desenvolvimiento de la cultura en su estado vital. Extraído de su fiesta, el fandango, el registro del son jarocho era apenas música sin contexto. Pese a la divergencia en la praxis, este grupo de investigadores, etnomusicólogos, antropólogos y demás académicos puede considerarse un precedente del Movimiento jaranero en el cometido de salvaguarda.

3.2 SURGIMIENTO DEL MOVIMIENTO JARANERO

*Yo me encontré un cascabel
que ya se estaba muriendo
una sogá le compré
andaba desfalleciendo
de la muerte lo salvé
por eso me anda siguiendo.*

-El cascabel.

Como se ha revisitado anteriormente, mientras que la versión comercial del son jarocho se popularizaba en la urbe como género musical de entretenimiento y folclore durante las primeras décadas del siglo XX, el fandango, cada vez menos practicado en el campo, era relegado a una posición de olvido. Con el auge de músicos de son jarocho como Lino Chávez o Andrés Huesca, el repertorio de sones se limitaba apenas a aquellos más populares y el ingenio espontáneo característico del género era soslayado por la repetición de versos fijos que podían ser ensayados por la agrupación como canciones con letra definida, y a una velocidad y virtuosismo mayor que en el fandango.

Por otro lado, el son jarocho y el zapateado en su versión folclórica servían también para los intereses de la política nacionalista de Estado con la instauración de la identidad nacional basada en elementos tomados de las culturas populares para la representación de una tradición estilizada, mestiza (pero blanqueada) y estereotipada. En todo caso, ese folclor no era más que una tradición inventada de las que “establecen o simbolizan cohesión social

o pertenencia a un grupo, ya sean comunidades reales o artificiales” (HOBBSAWM, 2002, p. 16). Hobsbawm también advierte que estas tradiciones inventadas producto de la imposición “desde arriba” del sistema social (en este caso, una política de Estado) no funcionan si no cuentan con la legitimación “desde abajo” del sistema social, es decir, las clases populares. El Movimiento jaranero representa pues una resistencia de la base al proceso folclorizador de la cultura.

Si se ha detallado en estas líneas el desarrollo del son jarocho fuera del fandango es precisamente para señalar la discordancia de la época entre el éxito del género en el medio audiovisual, escénico, político y económico, pero la decadencia de su expresión comunitaria, el fandango.

Para resarcir este escenario surge un grupo de entusiastas de diferentes orígenes, llamados por algunos “la generación de rescate del son”, con miras críticas a la versión mediática y comercial de este género musical, y con la intención de recrear la música de origen campesino que se presentaba en los fandangos. En estas páginas revisaremos la trayectoria del Movimiento jaranero en la salvaguarda de fandangos en su forma tradicional, sus alcances y resultados, y el estado actual del fandango y el son jarocho como resultado de las acciones de los entes societales e institucionales.

Hablar sobre el Movimiento jaranero es entrar en arenas movedizas: las fuentes se contradicen y es imposible encontrar consenso en relación a las fechas y los datos. Entra aquí la cualidad contradictoria y complementar de la memoria social –o mejor dicho, las memorias, porque son múltiples. Algunas personalidades consideradas integrantes del Movimiento reniegan de él, desde los que cuestionan la nomenclatura²⁶ hasta los que simplemente no quieren ser considerados parte del Movimiento, y tampoco es fácil distinguir con claridad a quiénes fueron los miembros fundadores, en tanto el movimiento realizó un trabajo que fue caminando conforme a la marcha. Lo que sí puede enumerarse son los acontecimientos (y aquellos que participaron en ellos) que abrevaron a lo largo de los años en lo que hoy aún se mueve.

²⁶ Algunos músicos que tocan el requinto (también llamada guitarra de son) no consideran que hacen parte del Movimiento jaranero, pues no tocan jarana. En nombre del movimiento, en realidad es una forma general de nominar a los soneros, independientemente de si tocan la jarana o no.

Una fecha importante para las tareas de salvaguarda de son jarocho fue el año 1979, con la realización del Primer Concurso Nacional de Jaraneros y Decimistas, en Tlacotalpan, Veracruz, organizado por La Casa de la Cultura de Tlacotalpan, con recursos del municipio, del Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA) y del estado de Veracruz (RAMÍREZ, 2006). La primera y segunda edición, proyectadas como concursos, revelaron en la inconformidad de los participantes respecto a los galardonados, que era imposible apegar a criterios de premiación ante un desplegado de variaciones estilísticas y regionales que se congregaban en el evento, por lo que las ediciones posteriores se convocaron como encuentros. A partir de ahí se instaura el Encuentro de Jaraneros y Decimistas, una reunión de músicos del son de todas las procedencias para presentarse anualmente en el margen de las celebraciones de la Virgen de la Candelaria, de la cual gran parte de la población veracruzana es devota. Precisamente esa demostración de talento y riqueza en el son jarocho que congregaba a jaraneros indígenas o campesinos, de diversos pueblos, de las ciudades, nuevas camadas de músicos y ejecutantes consagrados, en fin, toda esta variedad que concurría en el evento trazaba un panorama que era necesario potenciar (FIGUEROA, 2007). Para los posteriores encuentros de jaraneros y decimistas la dinámica de estímulo económico cambió, sustituyendo los premios por una retribución monetaria y equitativa para cada uno de los participantes del Encuentro (RAMÍREZ, 2006). Este arreglo eliminó el ambiente de competición y la presión por resaltar y permitió que los ejecutantes asistieran a la reunión anual en la Plaza Doña Marta, en Tlacotalpan, con ánimo de compartir versos y música tradicionales, pero también fomentó la creatividad para crear nuevos sones, nuevos estilos y dejar vía libre para la improvisación.

Desde la primera edición del evento, Radio Educación, una radiodifusora de la Secretaría de Educación Pública, transmitió las presentaciones y grabó la pluralidad de los testimonios musicales y artísticos que se desplegaban año con año. La transmisión radial del evento detonó entre los lugareños el deseo de participar de los encuentros, pero también despertó la atención de los radioescuchas ajenos al género, por lo que la cultura jarocho comenzó a ganar reconocimiento fuera de las comunidades veracruzanas. Estas grabaciones posibilitaron el lanzamiento de discos de acetato bajo el nombre de *Encuentro de Jaraneros*, que registraron la música de varios músicos que participaron de los eventos. Semejante empresa le valió a Radio Educación el reconocimiento de la UNESCO por su colección de

documentos sonoros considerados expresiones del patrimonio cultural inmaterial (RADIO EDUCACIÓN, 2014).

Si bien los encuentros de jaraneros representaron un parteaguas en la toma de conciencia de la importancia de revitalizar la tradición, la fecha que, para algunos investigadores, marcó el nacimiento del Movimiento jaranero²⁷ fue 1977, con la fundación del grupo Mono Blanco. Los miembros originales del grupo fueron los jóvenes Gilberto Gutiérrez Silva y su hermano José Ángel, originarios del sur de Veracruz y radicados en la Ciudad de México, quienes convidaron a integrarse al grupo a Juan Pascoe, nacido en Estados Unidos pero radicado también en la capital mexicana. Fue en la metrópoli, específicamente en el barrio de Mixcoac, que coincidieron estos tres jóvenes músicos y comenzaron sus planes para tocar el son jarocho tradicional y no la versión comercial que se escuchaba en la radio, pesquisar sobre las antiguas fiestas comunitarias y organizar de nuevo los fandangos, que eran casi imposibles de encontrar ya. Poco después Andrés Vega y su requinto también harían parte de la agrupación. Importante es resaltar que su postura de salvaguarda del son y del fandango entendía que para rescatar la tradición había que renovarla (FIGUEROA, 2007).

Con ayuda de Arcadio Hidalgo, entonces ya un jaranero y versador experimentado que también habría de integrarse al grupo, los músicos de Mono Blanco buscaron las poblaciones en donde aún se practicaban fandangos, como en Saltabarranca, Tlacotalpan o Minantitlán (SEVILLA, 2017). Su principal motivación era aprender el son jarocho de los viejos campesinos, ese son jarocho que era inclusive discriminado por no parecerse a la versión vertiginosa y preciosista que se escuchaba en la radio y los discos de acetato. Pronto descubrirían que para asegurar que la tradición del fandango continuara había que crear generaciones de relevo del son, y para ello se crearon talleres de música, versado y zapateado en varias poblaciones, principalmente de la región de los Tuxtlas (GUTIÉRREZ, 2009).

Los Monos, en su labor de revivificación del son, fungieron también como promotores culturales, al entablar enlaces entre la organización de fandangos y eventos relacionados con el son jarocho y diversas instituciones locales y estatales. Gilberto Gutiérrez

²⁷ Meléndez se atribuye la génesis del término “Movimiento jaranero” y explica que se remonta originalmente a “promotores culturales con formación política, agentes con capacidad de redactar, organizar, realizar propuestas ante las autoridades, etc.” (MELÉNDEZ, 2017).

consiguió el apoyo de la Secretaría de Educación Pública para financiar la realización de fandangos dentro y fuera de Veracruz (ÁVILA, 2008). Con los fandangos de nuevo en las plazas los viejos soneros arribaban de todos lados para departir su conocimiento, y los jóvenes interesados comenzaron el contacto con la música y la fiesta. Los talleres que enseñaban a los jóvenes a fabricar los instrumentos; la estructura y temática de los sones para poder cantar e improvisar; la forma de afinar y tocar la jarana y el requinto, etc., fueron los puentes entre las viejas y las nuevas generaciones para restaurar la vigencia del fandango como el eje central del género.

Figuras como Juan Meléndez de la Cruz, de Minatitlán, Veracruz, ha sido otro de los miembros activos del Movimiento jaranero. Estudió en la Ciudad de México en el periodo post 68, por lo que fue influenciado por los movimientos ideológicos y culturales de la época²⁸. Al volver a su tierra natal comenzó como promotor cultural con talleres y campamentos de son jarocho para niños, y gracias a su organización se realizó el primer fandango de la era moderna en Minatitlán, en 1984. Junto con Arcadio Hidalgo, Antonio García de León y los hermanos Noé y Benito González fundaron el grupo Tacoteno, en 1984, y juntos recataron sones poco conocidos en ese entonces, como Los chiles verdes o Las limas. Juan Meléndez solía anotar los versos que escuchaba ahí donde iba, y para 2004 publicó dicha recopilación de lírica en el libro *Versos para más de 100 sones jarochos*, texto bastante recurrido para aquellos que quieren aprender la versada (FORMATO SIETE, 2017).

Otro de los defensores de la “tradición vieja” en la región de los Tuxtlas fue Juan Pólito Baxin. Él aprendió de su familia la forma tradicional y pausada de tocar la media guitarra de son, y se mantuvo fiel a su estilo tuxtleco al formar parte del ensamble Cultivadores del Son, fundado en 1987 junto con Andrés Moreno, José Luis Constantino y Daniel Hernández, y posteriormente también Juan Mixtega Baxin. Al inicio, Juan Pólito y los Cultivadores del Son tocaban apenas en comunidades cercanas a la región, pues sus integrantes respondían sobre todo a sus actividades en el campo, las cuales les ocupaban la mayor parte de su tiempo, pero tiempo después, inspirados por el éxito del grupo Mono

²⁸ El 2 de octubre de 1968 ha marcado la historia de México como un crimen de Estado con el genocidio en Tlatelolco de cientos de estudiantes, profesores, obreros y profesionistas que protestaban por inconformidad social y económica al margen de los Juegos Olímpicos celebrados en el país. Los años posteriores se caracterizan por el surgimiento de grupos de resistencia y movimientos de oposición al régimen.

Blanco, entraron de lleno a la actividad musical con el son jarocho (KOHL, 2013). En su trayectoria fungieron también como promotores culturales, al impartir talleres de jarana, guitarra de son, laudería y zapateado en la Casa de la Cultura de San Andrés Tuxtla (OLIVARES, 2016). A Juan Pólito se le atribuye el rescate de sones antiguos como El zopilote, El sapo, El torero o El capotín, gracias al contacto directo con los ancianos de la región, que mantenían en la memoria los versos y los sones (FIGUEROA, 2007).

Otra figura importante dentro del Movimiento es Antonio García de León, un formidable lingüista, antropólogo, historiador y miembro del grupo Zacamandú, aunque también ha colaborado para otros grupos como Tacoteno, Los Utrera, Son de Madera y Los Cojolites. Ha realizado diversos estudios en relación a la historia social, económica y cultural del país, y entre sus trabajos se encuentran investigaciones sobre fandango y el son jarocho. Por esos méritos en su carrera ha merecido el Premio Nacional de Ciencias y Artes (2015). La agrupación Zacamandú, formada en 1979 y desintegrada en 1995, recopiló sones jarochos olvidados y los materializó en un disco memorable titulado *Antiguos sones jarochos*.

A menudo, los hijos o nietos de los antiguos fandangueros se integraron al movimiento y en ese proceso el son jarocho comenzó a reinventarse; de los antiguos se rescataba la lírica de los sones desconocidos y de los practicantes jóvenes surgían nuevos versos para los viejos sones. Así es como diversos miembros de las familias, descendientes de los músicos de los grupos pioneros en el Movimiento, continúan con la labor iniciada por sus antepasados. Algunas de estas agrupaciones han sumado más de treinta años mudando a sus integrantes y heredando el gusto por el son jarocho y su fiesta.

Además de Mono Blanco, Tacoteno, Cultivadores del Son y Zacamandú se constituyeron nuevos grupos jaraneros que compartían la consciencia colectiva de revitalizar los fandangos, como Chuchumbé, Los Parientes, Río Crecido, Los Utrera, Son de Madera, La Plaga, Siquisirí, Los Indios Verdes, etc. (HERNÁNDEZ, 2016). Lo que une a estas agrupaciones es el afán de resistencia al son jarocho de folclor nacional al que consideran una deformación del son campesino, por ello se empeñan por contrarrestar con la ejecución de la manera tradicional. Ese discurso se repetía año con año en las ediciones del Encuentro de Jaraneros, para revalorizar la forma tradicional del son jarocho y a los músicos campesinos, que frecuentemente eran vistos como de menor categoría que los músicos de

Academia. Estos Encuentros no sólo eran valiosos para detonar el gusto por el género entre los locales (y los foráneos, gracias a las transmisiones radiales), sino también representaban espacios de contacto e intercambio respecto a los estilos de tocar, las afinaciones, las técnicas de fabricación de instrumentos y el repertorio de versos que diferenciaban las distintas localidades y regiones (SONEROS DEL TESECHOACÁN, 2010).

Sumados a los integrantes de estas agrupaciones, también han participado en la labor de salvaguarda del fandango y su música muchos otros miembros de la sociedad civil, individuos que han trabajado voluntariamente como promotores culturales para conseguir apoyos y patrocinios en la elaboración de las actividades del Movimiento, investigadores y académicos que han procurado rescatar elementos tradicionales casi olvidados; periodistas, locutores y otros entes de los medios de comunicación y difusión que han hecho eco del valor del género musical, etc. La lista de todos estos colaboradores del Movimiento jaranero no cabe aquí, y probablemente se corra el riesgo de dejar fuera a alguno. Ya Homero Ávila (2008) ha realizado un detallado recuento de algunos de estos actores sociales del Movimiento jaranero.

Por otro lado, muchas de las acciones del Movimiento no hubieran sido posibles sin la integración de fuerzas tanto de la sociedad civil como institucionales, y poco a poco más manos se sumaban al esfuerzo. Así lo evidencia Gilberto Gutiérrez, de Mono Blanco:

La creación del IVEC en 1987 no pudo llegar en mejor momento; cuando comenzaba a cansarnos el ir y venir de México al fandango, el IVEC fue la salvación. La creación de una veintena de Casas de Cultura en la zona jarocho del Estado permitió consolidar el proyecto. Esto, y la aparición de otros grupos fandangueros en la zona y aún en la Ciudad de México, hicieron posible que el surgimiento fuera irreversible (Entrevista a Gilberto Gutiérrez realizada por GARCÍA y GUADARRAMA, 2002 *apud* ÁVILA, 2008, p. 164).

Así como el Instituto Veracruzano de la Cultura (IVEC), otras instituciones han intervenido en la promoción del son jarocho y los fandangos en el devenir del Movimiento jaranero. A nivel federal se pueden mencionar: el Instituto de Seguridad y Servicios Sociales de los Trabajadores del Estado (ISSSTE), la Secretaría de Educación Pública (SEP), la Dirección General de Culturas Populares (DGCP), el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (Conaculta) y Radio Educación; a nivel estatal se cuentan la Universidad Veracruzana,

Acción Social de gobierno del estado de Veracruz, TVMÁS y RADIOMÁS; y en el ámbito local habría que considerar a diversas instituciones municipales de las diversas regiones en donde se han realizado actividades (ÁVILA, 2008).

Es por ello que la trayectoria del Movimiento jaranero se entiende como un entramado socio-estatal, protagonizado por miembros de la sociedad civil (músicos, lauderos, versadores, bailadores, investigadores, etc.) en pugna por difundir el son jarocho y revitalizar el fandango, con patrocinio, apoyo y difusión de diversas instituciones culturales, asociaciones privadas, organizaciones gubernamentales y académicas, así como con la colaboración de promotores culturales civiles y estatales que fungieron como mediadores entre los integrantes del Movimiento jaranero y el Estado –a menudo los mismos músicos pasaron al servicio público– para gestionar recursos públicos en la realización de talleres, fandangos, festivales, encuentros de jaraneros, conferencias, etc. en pueblos y ciudades de Veracruz como San Andrés Tuxtla, Jáltipan, Playa Vicente, Tlacotalpan, Orizaba, entre otros, así como fuera del estado.

Resulta pertinente hacer la diferenciación entre la acción cultural que parte del Estado y la acción cultural realizada por la sociedad. Los múltiples actores (tanto societales como estatales) que han intervenido en el fomento y la revitalización del son han perseguido intereses diversos y con consecuencias visibles al día de hoy. Entre estos actores se puede identificar a grupos regionales que enseñan, tocan son jarocho y hacen fandangos con un propósito comunitario; otros grupos que recuperan el son jarocho para fusionarlo con géneros modernos; otros que encuentran en el son jarocho un nicho laboral, etc.; y, por otro lado, el Estado que retoma el símbolo y popularidad del género y la práctica como bandera de la identidad cultural y estrategia de unificación nacional. Es importante señalar que las posiciones antes mencionadas no son excluyentes y más bien pueden combinar diversos intereses. Es decir, un grupo de soneros que hacen comunidad en el fandango pueden ejercer la música como actividad profesional recibiendo remuneración por su trabajo, así como perseguir la idea del son como patrimonio cultural de los veracruzanos y mexicanos.

3.3 ACCIONES Y ALCANCES DEL MOVIMIENTO JARANERO

*Tuve que volverme río
para escaparme del mar
sin poder imaginar
que el mar es destino mío.*

-El Balajú.

Como se ha mencionado líneas arriba, el Movimiento jaranero intentaba contrarrestar la idea instaurada en los medios de comunicación y en el imaginario popular de que el son jarocho era aquella estampa folklórica que se corporeizaba en músicos de uniforme blanco con paliacate al cuello que tocaban a ritmo vertiginoso y sazocaban las canciones con décimas maliciosas. Es por ello que la música producida por los músicos del Movimiento se distinguió por oposición al son comercial:

[...] la música se ejecutaba de forma pausada y menos acelerada, al gusto del público urbano, el zapateado debía corresponder al código de la tarima campesina y no a la coreografía de los ballets profesionales, los trajes blancos dejaban su lugar a la ropa más informal, el fandango reafirmaba su temporalidad de fiesta popular y desechaba la medición de los sones de tres minutos, como si se tratara de canciones para radio o televisión (CARDONA y RINAUDO, 2017, p. 25).

Para Cardona y Rinaudo (2017), el Movimiento jaranero simbolizó también una postura de resistencia contra el proceso de blanqueamiento que esta práctica afroamericana originaria del sur de Veracruz demostró en los años posrevolucionarios. Para estos investigadores, el son jarocho, detentado originalmente por población de marcado origen afroindígena, sufrió transformaciones en su representación durante las décadas de 1930 y 1940 para encarnar a un jarocho estereotipado y blanqueado (con ese uniforme típico que hemos mencionado antes) que figura en películas y ballets folclóricos y que reafirma lo blanco y omite lo que de negro e indígena le debe. El Movimiento jaranero, entonces, surgió como oposición a la elitización de la cultura jarocho que ahogaba las otras herencias étnicas, y en una labor de “desblanqueamiento” se reflexiona sobre el pasado indígena y, para algunos

jaraneros, comienza una reivindicación de la raíz negra²⁹, por lo que algunos han denominado al son jarocho como “música de resistencia afromexicana” (DÍAZ-SÁNCHEZ y HÉRNÁNDEZ, 2013 *apud* CARDONA y Rinaudo, 2017).

La defensa de lo tradicional por parte del Movimiento jaranero incidió también en la valorización de la lírica del son jarocho. En contraste con las versadas comúnmente expresadas a inicios del siglo XX por conjuntos jarochos en la urbe –generalmente en bares, marisquerías, clubes nocturnos o salones de baile– que se caracterizaban por contener versos irreverentes o “picantes” para solaz del público, las agrupaciones del Movimiento defendían que el son jarocho era más que versos chabacanos. Para ellos, la poética de los sones podía ser también comparable con la mejor tradición del siglo de oro español o del barroco novohispano, por lo que era tan necesario su rescate y valorización (GARCÍA, 2006; ALCÁNTARA, 2017). Bajo esta premisa es que se publican varias compilaciones de versos del son jarocho, como *Sones de la tierra y cantares jarochos* (1983), de Humberto Aguirre; *La versada* (1981), de Arcadio Hidalgo; *Soy como el peje en marea. Versos antiguos de fandango* (1996), compilación de Felipe Ramírez; *Del hilo de mis sentidos. La versada tradicional en el municipio de Playa Vicente* (2003), compilación de Arturo Barradas y Patricia Barradas; y *El canto de la memoria: cincuenta años de versada en el sur de Veracruz* (2004), de Patricio Hidalgo, entre otros (ALCÁNTARA, 2017).

El proceso de revivificación de la lírica del son jarocho puede entenderse en dos vertientes que se sucedieron, sin excluirse. La primera etapa implicó el rescate de la memoria social a través de la entonación de los versos de los antiguos sones, considerados “auténticos”, y que narraban mitos, el cotidiano y eventos del pasado –los llamados “versos sabidos” –, que a fuerza de repetirse de fandango en fandango pertenecen al imaginario popular (MELÉNDEZ, 2016). La segunda etapa surgió con el entendimiento de que la lírica del son jarocho no podía ser siempre una mimesis de sí misma y que para mantenerse viva debía recrearse; por ello se buscaba que la nueva generación de jaraneros no sólo memorizara y entonara versos antiguos sino que también aprendiera de las estructuras poéticas, los temas y el sentido de los viejos sones para obtener la facultad de crear nuevos versos y nuevos sones

²⁹ Más recientemente, en 2008, Patricio Hidalgo, nieto de Arcadio Hidalgo (llamado “el último versador negro del Sotavento”) comienza con su proyecto musical “Afrojarocho” como reivindicación de lo negro en la música del sur de Veracruz.

que pudieran evocar el mundo actual y sus imágenes. Es así que el son jarocho comienza a reinventarse: a partir de la improvisación de versos en el fandango –siempre dentro de los límites de la estructura poética y semántica de cada son–, llamados “versos de nueva creación”; pero también en el surgimiento de nuevos sones en el seno de los grupos conformados, considerados “sones de autoría” (HERNÁNDEZ, 2016).

Gracias a la documentación con fuentes vivas de las comunidades jarochas que realizaron los adeptos del Movimiento fue posible recuperar y posteriormente difundir, además de la lírica, aspectos relacionados con los instrumentos, la música y la danza del son y los fandangos que se realizaban antes de 1940 (KOHL, 2013).

Esos fandangos campesinos de antaño eran espacios comunitarios de expresión festiva en donde se reforzaban lazos sociales de todo tipo, ya fuera para forjar relaciones amistosas, formar parejas o integrar a los jóvenes y a los mayores en el aprendizaje de los elementos del fandango, a través de la observación, imitación y la práctica. Este proceso de enseñanza-aprendizaje de generación en generación en las comunidades rurales había decaído al paso del tiempo por diversos motivos: la migración de las generaciones más jóvenes a los centros urbanos en busca de oportunidades laborales o por estudio, lo que provocó una brecha generacional entre los practicantes del son; la popularización de las radios y tocadiscos en las comunidades rurales, lo que condujo al declive del son jarocho en comparación con otros géneros musicales urbanos que estaban en boga en la época, como la salsa o la cumbia; la pérdida de vigencia de las prácticas comunitarias, como los fandangos, frente a la irrupción de prácticas económicas de orden capitalista, etc. Estos y otros motivos crearon una realidad compleja para los fandangos, que fueron cada vez menos frecuentes y sin una generación de relevo para continuar la práctica.

La intención de los pioneros del Movimiento jaranero era recordar, junto con los viejos soneros, esos conocimientos en semi olvido y encontrar formas didácticas de transmitir ese saber a los niños y jóvenes de las comunidades, al principio, y luego a los que tenían interés en las ciudades, e incitar entre la población el viejo entusiasmo por los fandangos, que son los espacios de aprendizaje por excelencia. Con ese propósito surgen desde el esfuerzo ciudadano y con el financiamiento de diversas instituciones culturales, los campamentos de

son jarocho y los talleres de zapateado, décimas, laudería y son jarocho que, además de enseñar las características técnicas, buscaban retornar la médula comunitaria del fandango.

En la década de los noventa Gilberto Gutiérrez y su grupo Mono Blanco le proponen a Promoción Cultural de la Secretaría de Educación Pública (antecedente del Conaculta) un proyecto llamado Promoción y Difusión del Son Jarocho a partir del Fandango. Este proyecto incluía la realización de fandangos durante las festividades patronales de algunos municipios, pero desde el inicio Mono Blanco percibió que los jóvenes que llegaban a los fandangos poco sabían de la dinámica de la fiesta. A pesar del interés y disposición por participar, faltaba la técnica. Para solventar esta carencia se comenzaron a realizar talleres, primero de zapateado y luego del resto de los elementos del fandango con ayuda de las familias Vega y Utrera (GUTIÉRREZ, 2009).

Con apoyo del IVEC se realizaron campamentos para jóvenes en donde se les enseñaba algunos principios sobre la estructura rítmica y armónica de los sones, las formas líricas del versado, afinaciones y rasgueo de la jarana, la leona, arpa y otros instrumentos musicales del fandango, etc. Durante esa década se realizaron diez ediciones del campamento en comunidades como el Hato, Pajapan, Jáltipan, y los participantes eran jóvenes provenientes de diversos lugares, tanto de comunidades indígenas popolucas y nahuas, muchachos de las ciudades e incluso algunos adolescentes chicanos, que viajaban a México para aprender a tocar son jarocho y retomar sus raíces culturales en los fandangos (FANDANGO, 2006). Dichos talleres dieron como resultado la formación de nuevas agrupaciones de jóvenes, como Los Cojolithes.

Debido a que la agrupación Mono Blanco tenía lazos también en la Ciudad de México, y muchos de los recursos para la revitalización del fandango provenían de fuentes federales, los talleres también ganaron rápida aceptación en la capital de país, por lo que muchos entusiastas del son y su fiesta comenzaron a practicarlo en la urbe y a realizar viajes a las comunidades sonera para empaparse de la tradición (GUTIÉRREZ, 2009).

El conocimiento que se adquiría durante muchos años de contacto con los músicos veteranos en el fandango se intentó sistematizarlo para facilitar su enseñanza en los campamentos de son jarocho y talleres. Por ello dentro del gran abanico de afinaciones posibles para jarana –chinanteco, por dos, cruzado, siete tonos, bandola, media bandola,

variación, mayor obligado, tonos robados, moderna, etc. – el Movimiento jaranero hizo popular la llamada afinación por cuatro (también llamada por mayor), facilitando el ensamble musical y el aprendizaje del son. El uso casi exclusivo de una sola afinación se explica también por la introducción de la cuerda de nylon para la jarana, en lugar de la cuerda fabricada con tripa, de antaño. Las cuerdas de nylon no gozan de la misma flexibilidad que las de tripa, y modificar frecuentemente la afinación del instrumento puede provocar que se reviente (BARAHONA, s/f).

Por otro lado, la primacía de la afinación por cuatro o por mayor suele generar polémica entre los soneros al obviar otros tipos de afinación, menos populares y, por ende, menos conocidos. En efecto, la polémica forma parte de una disputa natural en la multiplicidad de las memorias sociales, una pugna por reivindicar y construir identidades en el universo jaranero. Esta diversidad de afinaciones distingue el estilo musical de una región u otra, y su conocimiento y dominio suele ser atribuido a soneros de más experiencia, mientras que la afinación por cuatro es usada en el primer momento de aprendizaje del son.

Mientras que para unos las modificaciones que los miembros del Movimiento efectuaron en la forma de tocar y enseñar el son jarocho representa una forma de resistencia a la versión ejecutada y difundida por el son comercial de los ensambles de marisquería y películas, otros consideran que dichos cambios han jugado en sentido contrario a la tradición, pues han empobrecido la unicidad que diferencian a los sones y las variedades estilísticas que cada región presentaba antiguamente:

Hoy, las tendencias “tradicionalistas” del llamado “Movimiento jaranero” también juegan en ese sentido, pues han tendido a “ralentizar” los sones y a unificarlos, perdiendo muchas veces la brillantez general, el virtuosismo instrumental (al que erróneamente se considera “comercial”) y las individualidades de cada son” (GARCÍA, 2006, p. 39).

Estas voces señalan que en el devenir del Movimiento el afán de rescatar la tradición acabó por interpretarla o inventarla, al crear atributos de “tradicional” sobre características que no necesariamente eran de la usanza antigua, creando a su vez un nuevo canon tanto musical como visual para la presentación del son jarocho en los escenarios y valiéndose del éxito del género para retornar a un esquema comercial, de nuevo alejado de los fandangos comunitarios. En el siguiente apartado se describirán con mayor profundidad estos debates

generados como resultado del Movimiento que suma ya cuatro décadas en la salvaguarda del son y el fandango jarocho.

3.4 EL MOVIMIENTO JARANERO HOY

*Vuela, vuela, vuela
vuela sin tardanza
mientras que la vida dure
lugar tiene la esperanza.*

-La guacamaya

La mayoría de las descripciones académicas que abordan el Movimiento jaranero suelen enmarcarlo en las décadas de los ochenta y noventa, sugiriendo su consumación con el nuevo siglo. Bajo esta perspectiva, el Movimiento expiró después de 20 años de actividades en pro de la revivificación del son jarocho tradicional y el fandango, al cumplir su objetivo de reivindicar el género y asegurar generaciones de relevo. Siendo así, el estado actual de la cultura jarocho vive un momento post-movimiento. Para otros, como Meléndez (2016) el Movimiento jaranero aún *se mueve*.

Hay voces, como las de Samuel Aguilera y Antonio García de León (ambos fandangueros de larga trayectoria) que han declarado, como actas de defunción, el fin del Movimiento jaranero (MELÉNDEZ, 2016). Entre los argumentos señalan la contradicción que representa actualmente un movimiento que pretendía revitalizar el son jarocho en el fandango y que acabó pecando de aquello mismo que pretendía combatir, acabar anquilosado en los escenarios: “Los mismos encuentros, que en un principio fueron inducidos en función de preservar la tradición, se han tornado en un espectáculo de oyentes pasivos, terminando por asfixiar lo que había que haber cuidado con más empeño, que era el fandango [...]” (GARCÍA, 2006, p. 59).

Poco más de diez años han pasado desde esa aseveración de García de León, pero el resultado de esos encuentros de jaraneros ha sido algo más que la proliferación de mero público y una estrategia para avivar el turismo en la región (aunque también ha jugado en ese sentido). Como consecuencia también se han generado nuevas camadas de entusiastas por el

género tanto en los pueblos como en las ciudades, dentro y fuera de México, ansiosos por aprender de los soneros con experiencia y asistir a los fandangos. Como Juan Meléndez afirma, “tampoco hay Encuentro, taller, cumpleaños, fiesta patronal, etc., que no remate con un fandango” (MELÉNDEZ, 2016, p. 14).

3.4.1 Tensiones dentro del Movimiento jaranero

Puede entenderse que, actualmente, el Movimiento jaranero haya llegado a un punto de corte en donde se cuestionen los resultados de la labor de 40 años. Si el Movimiento jaranero surgió para revertir el estado del son elitista, comercial, folclorizado, blanqueado, ajeno al fandango y a la tradición, en la actualidad el temor es que, en medio de la efervescencia jaranera, el son jarocho pierda su esencia (HERNÁNDEZ, 2016). Las polémicas dentro del Movimiento jaranero reflejan la pugna por la apropiación de la memoria y la identidad jarocho, y abarcan desde las críticas incisivas al son de escenario (incluidos los Encuentros de Jaraneros, los conciertos, las presentaciones de grupos); la integración de otros ritmos y lenguajes musicales en el son-fusión; la popularización en medios de comunicación de sones de autor en detrimento de sones antiguos; la uniformidad en los métodos de enseñanza del son jarocho en los talleres (el llamado “son de manual”); la ejecución del género en manos de individuos no-jarochos, la uniformidad en el uso de la afinación por cuatro, el uso extendido del afinador electrónico que ha sustituido la habilidad de afinar los instrumentos de oído y un largo etcétera. Por otro lado, Gilberto Gutiérrez, integrante de Mono Blanco, afirma que las modificaciones en la práctica del son y el fandango son pertinentes si corresponden a demandas y necesidades de los propios detentores de la tradición (CARDONA y RINAUDO, 2017).

La crítica más sonora al Movimiento jaranero alude a que muchas agrupaciones hayan privilegiado la parte escénica (presentaciones, discos, conciertos) como medio de subsistencia y hayan abandonado los fandangos. Mientras más presentaciones, más se posicionan en el gusto del público, entre más populares aseguran más éxito comercial y más

ingresos. Esta dinámica resulta contraria al espíritu comunitario del fandango, que era el objetivo a ser incentivado por parte de los precursores del Movimiento jaranero.

Es también el momento en que la apuesta institucional abandona la promoción cultural y comienza el apoyo de proyectos creativos que busquen la puesta en escena de representaciones del son, privilegiando la mezcla o la fusión con otras músicas, obedeciendo más que nada a intereses de carácter meramente folclorista y, en buena medida, mercantilista (SONEROS DEL TESECHOACÁN, 2010).

Es decir, una vuelta al son comercial que de nuevo se aleja del estilo campesino, y que cobra impulso, popularidad y auge en las ciudades, pero que cada vez dialoga menos con el fandango. Esta es una de las razones por las que muchos músicos del son que defienden con escudo el son tradicional han procurado distanciarse y evitan ser asociados con el Movimiento jaranero.

Uno de los eventos polémicos más recientes fue en octubre de 2017 cuando se cumplieron 40 años de trayectoria de Mono Blanco. Como parte de los festejos en homenaje al grupo fundador del Movimiento jaranero, Mono Blanco compartió escenario en Bellas Artes con el Ballet Folklórico de México de Amalia Hernández. Los críticos más puristas recordaron cuando Andrés Vega (quien estuvo presente en el evento, y ejecutó el son de La Morena) criticaba el son comercial protagonizado por Lino Chávez y el ballet de Amalia Hernández, y vieron en el concierto una contradicción a los ideales iniciales del Movimiento.

Por otro lado, hay también algunos músicos de origen campesino que ven con malos ojos la “masificación” del son en las ciudades y consideran que actualmente ocurre una “invasión” de los espacios tradicionales por parte de los fuereños de las urbes mexicanas o extranjeras que llegan atraídos por la fascinación que inspiran las grandes figuras del son tradicional, tal como lo manifiesta la agrupación Soneros del Tesechoacán en su blog:

Aunque desde hacía años algunos grupos ya eran conocidos, las nuevas propuestas o estilos que llegaban, la facilidad de su ejecución, la belleza simple de sus versos, el “sabor a rancho” de la plática de los viejos sonaban frescos en medio de la vorágine citadina. Los talleres y encuentros comenzaron también a ser más periódicos y el son a volverse vehículo de expresión popular en las ciudades. Comienza entonces algo que yo llamo la “masificación” del son en la ciudad y con

ella la invasión de espacios tradicionales en Veracruz de músicos de muchas latitudes, atraídos siempre por la figura de algún músico tradicional de rancho (SONEROS DEL TESECHOACÁN, 2010).

Como muestra de la gran vitalidad que actualmente goza el son jarocho y los fandangos fuera de los espacios rurales, en el ámbito jaranero se han acuñado neologismos que señalan la pertenencia a nuevas identidades híbridas de tipo social, profesional o de origen en el universo fandanguero. Denominaciones como “jarochilangos” (jaraneros de la Ciudad de México), “xalaparocho” (jaraneros de Xalapa), “jarochicanos” (practicantes del son jarocho de origen mexicano en Estados Unidos) y “antroposones” (académicos humanistas practicantes del son). Estas denominaciones, aunque jocosas e inocuas, revelan una postura de rechazo a lo proveniente del exterior, considerado fuente de peligros para la tradición.

En el tránsito del son jarocho y el fandango del espacio rural al urbano, el proceso generó alteraciones no sólo en las dinámicas musicales sino también en las comportamentales. Como ejemplo, Félix Baxin Escribano recuerda los “fandangos de reglamento”, es decir, a los fandangos de antes en Santiago Tuxtla, en donde no faltaba el orden. Los mayores se ponían de acuerdo para controlar a aquél que llegaba borracho al fandango y empezaba a gritar, a protagonizar o quería armar jaleo. Cuando esto acontecía, entre todos lo aplacaban y el susodicho por lo general obedecía. Había un mandato no escrito alrededor de la fiesta y eso era que había que mantener el orden. Para el zapateado también aplicaba la consigna. En la tarima, para los bailes de montón había un sistema: tenían que subir en cada turno dos señoras mayores y dos jóvenes aprendices, así las muchachas eran guiadas por las veteranas; cuando la versada acababa subían otras cuatro, y así hasta terminar el son. La idea era que nadie se quedara sin bailar y evitar que todas las bailarinas se apiñaran en la tarima o que bajarán a las bailarinas antes de que acabara la versada (BAXIN, 2009).

En cambio, muchos de los fandangos urbanos son realizados por practicantes que desconocen la lógica y estructura de un fandango tradicional: el son de bienvenida, los códigos sociales, la ordenación musical alrededor del requinto, el respeto a los veteranos y a los ancianos en general, la diferencia de rasgueos entre un son y otro, usos y costumbres, la coherencia temática de los versos dentro de un son, la importancia de lo comunitario sobre

el protagonismo, etc. El desconocimiento de estos códigos dentro del fandango puede causar “desorden o falta de armonía” según los fandangueros tradicionales. Pero a pesar de que uno o varios elementos sean diferentes de los fandangos tradicionales, los fandangos urbanos han conseguido construir sus propias dinámicas de funcionamiento.

Lo que tienen en común estos debates dentro del seno del Movimiento jaranero es la preocupación por la salvaguarda de la tradición, específicamente en lo que concierne a los influjos externos que pueden modificarle. Lo tradicional es, por tanto, identificado con los estilos de vida, costumbres, prácticas musicales, instrumentos y cosmogonía rural, especialmente la antigua, puesto que en ellos se reconoce el origen. Se genera así una tensión entre lo tradicional-rural (auténtico) y lo moderno-urbano (deformación). Gonçalves (2002) ha identificado a este fenómeno como “retórica de la pérdida”, como una constante conservacionista que compara la situación actual de una manifestación popular cualquiera con su pasado imaginado e idealizado, al que enaltece sobre las variantes actualizadas y le confiere valor de reliquia, por lo que se justifica su conservación.

Pero en esa lógica se asume que la tradición es y debe ser invariable y, aún más problemático, que tiene un origen “auténtico”. El peligro de señalar la autenticidad de una práctica sobre otra es que, siguiendo esa línea de pensamiento al extremo, el fandango jarocho auténtico no sería el practicado en las primeras décadas del siglo XX sino al uso de los siglos XVIII y XIX, o más aún, el fandango más auténtico no sería el jarocho, es decir, mestizo, sino aquel que se pierde en los límites de la historia, tal vez en las primeras fiestas con tablado en Andalucía o quizás en las festividades de los pueblos bantús.

La tradición, cuya etimología proviene del latín *traditio* (transmitir, entregar), implica que las prácticas simbólicas son constantemente reiteradas, actualizadas y transmitidas en un vínculo entre el pasado y el presente; por tanto, la tradición se forja en la repetición y la costumbre, pero no es ajena a mutaciones relacionadas con las necesidades de origen interno ni a las influencias externas de otras culturas (CANCLINI, 2001). Tampoco puede ser esencial ni contenerse en la imitación del pasado, siempre está en constante cambio para responder a las exigencias de los practicantes, a las necesidades de los tiempos cambiantes.

Ni el son ni los fandangos jarocho son exclusivamente jarocho, ni lo fueron en sus orígenes, y resulta imposible evitar que surjan practicantes no veracruzanos, urbanos, chicanos, o cualquier forma de extranjería sobre lo jarocho. Resulta complicado afirmar que apenas aquellos descendientes de antiguos fandangueros o apenas los nacidos en comunidades campesinas veracruzanas son los únicos ejecutantes “legítimos”, empezando porque la cultura jarocho no se limita por fronteras estatales, sino por delimitaciones regionales; por ejemplo, el fandango y son jarocho eran practicados (y lo son, todavía), además de Veracruz, en Oaxaca, en la región del Istmo de Tehuantepec (AGUIRRE, 2015).

Por ello, la labor del Movimiento jaranero no fue *conservar* la tradición, sino *continuarla*, y en su hilo de acción no había más alternativa que el cambio. Como resultado de ese movimiento en pro de continuar la tradición han surgido todas aquellas variaciones al fandango campesino de las primeras décadas del siglo XX, pasando desde la vuelta a lo folclórico, atravesando fandangos urbanos y aterrizando en los escenarios, con géneros híbridos de son jarocho y ritmos modernos.

Respecto a la representación del son jarocho como espectáculo en los escenarios en detrimento de su función comunitaria en el fandango, esta divergencia en el recorrido del Movimiento es fácil de comprobar, pero no es una aseveración que se pueda generalizar. Actualmente existen numerosos colectivos que combinan el escenario como actividad profesional y de sustento económico y que también se dedican a la enseñanza del son jarocho y organización de fandangos en diversos lugares. Tan sólo por citar algunos se pueden nombrar a Son Barrio Abajo, de Tlacotalpan; Jardín Kojima, de Otatitlán; La Casa de Nadie, de Xalapa; Los Parientes de Playa Vicente, que trabajan en varias comunidades de Veracruz y en la Ciudad de México; el Centro de Documentación del Son Jarocho, una iniciativa de la agrupación Los Cojolites en Jáltipan, Veracruz, que además de realizar talleres de son jarocho para niños y jóvenes y seminarios de estudio del son, también alberga un acervo de documentos, videos, fotos y obra plástica de la cultura jarocho.

El Movimiento jaranero no es el mismo que el de hace cuarenta años. Su quehacer continúa en manos de otra generación de practicantes, y aunque sus métodos no pueden ni serán los mismos, la pretensión de revitalizar el son y el fandango continúa. Han surgido

nuevos desafíos a ser enfrentados, nuevas latitudes de donde pueden provenir los jaraneros, incluso nuevas manifestaciones en las que el son jarocho abreva.

A pesar de las polémicas y opiniones diversificadas respecto a las divergencias que se han gestado a partir de “lo tradicional”, es decir, la usanza antigua, el son jarocho alcanza nuevos horizontes, se enriquece, se nutre de lo propio y de lo ajeno, es abrazado por cada vez más entusiastas y desemboca en escenarios y tarimas de las urbes y los pueblos. Lo que empezó hace 40 años continúa en movimiento y nadie lo detiene.

3.4.2 Las mujeres del Movimiento jaranero

*No tengo voz de primera
ni salí buena pa'l baile
y aunque no soy jaranera
ni canto mejor que nadie
yo puedo a la tierra entera
hacerla verso en el aire.*

-Versitos para son jarocho, de Martha Mega

Se constata la ausencia de nombres femeninos en la bibliografía que alude a los protagonistas del inicio del Movimiento jaranero, pero un dato revelador de los hermanos Baxin Escribano arroja luces sobre los motivos: en los fandangos de antaño las mujeres no tocaban instrumentos ni arrojaban versos, su función en el fandango se constreñía a la tarima, como bailadoras (KHOL, 2013). Incluso en los ensambles de son jarocho las féminas no eran frecuentes, y cuando la había –porque era una sola– era la bailadora. Para la época de los inicios del Movimiento jaranero, por usos y costumbres del sistema patriarcal las mujeres no solían figurar como protagónicas o líderes de grupos de son, por lo que pocas veces sus nombres son registrados.

Actualmente la presencia femenina en los fandangos y los grupos de son jarocho es palmaria y sí es posible encontrar nombres femeninos en el ámbito de promotoras culturales, como Gloria Trujano Cuellar, presidenta de Los Soneros Huilango y la asociación civil Son

de Huilango, y principal impulsora de los Encuentros de Son Jarocho, Son Huasteco, Fandango, Huapango y Trovada, en Córdoba, Veracruz.

También hay que mencionar a todas las participantes del Encuentro Nacional de Mujeres Jaraneras, Decimeras y Bailadoras, entre ellas Sonia López Mijangos, directora del Grupo Cultural Papaqui, que organizó el evento. Hasta el 2012 con ocho ediciones realizadas en Coatzacoalcos, Veracruz, el evento surgió como un paralelo a los Encuentros de Jaraneros, pero en donde las mujeres pudieran figurar como protagonistas, para resarcir la poca visibilidad de los personajes femeninos en el son jarocho, que históricamente ha sido interpretado con realce de la figura masculina que canta sobre o para las mujeres, o bien sobre cualquier otro asunto. La propia Sonia López cuenta:

Fue a partir de nuestras visitas a Tlacotalpan que surgió la idea de abordar la música jarocho desde el punto de vista de la mujer. Como tú sabes, antes eran casi exclusivamente los varones los que tocaban los instrumentos y las mujeres se limitaban a participar en el zapateado y ocasionalmente el canto (Entrevista realizada por BARAHONA, 2009).

Además de conferencias con perspectiva de género, un foro artístico para presentación de soneras y bailadores, y por supuesto, los inexcusables fandangos al final del día, en el IV Encuentro Nacional de Jaraneras se incluyó un “Taller de Creación de Versos para Sones Jarochos. La visión femenina”, impartido por Ana Zarina Palafox –también ejecutante y promotora del son jarocho– que pretendió otorgar herramientas para incrementar el repertorio de versos desde la perspectiva femenil, pues comúnmente las mujeres en el fandango entonan versos pensados desde una performatividad masculina.

Sobre este tenor, también es significativo el trabajo del grupo Caña dulce y Caña brava, integrado por Adriana Cao Romero, Raquel Palacios Vega, Violeta Romero Granados y Alejandro Loredó. Esta agrupación, creada desde 2008, ha buscado crear nuevos versos para los sones donde sean las mujeres quienes cantan versos direccionados a los varones o bien versos de perspectiva femenina sobre cualquier temática.

3.4.3 El Movimiento en otras esferas

*Qué puñalada tan grande
mirar la sangre que corre
ahora si lloren poblanas,
lloren por los cuatro vientos
que me van a dar la muerte
por decirles lo que pienso.*

-Las Poblanas, Los Cojolités.

El son jarocho no es únicamente música para el placer de los sentidos, ni todo es siempre jolgorio y contento en el fandango. El son y el fandango jarochos también han protagonizado expresiones de denuncia e inconformidad social. En palabras de Homero Ávila:

[...] el son y el fandango amplían su presencia, su significado y sus públicos, diversifican su presencia en espacios, medios y contextos dentro y fuera de su región, y en su expansión, se vinculan con procesos de otros campos, como los económicos y sociopolíticos (ÁVILA, 2008, p. 32).

Además de los fandangos fronterizos que despliegan una postura crítica ante las fronteras nacionales, las políticas de migración y la violencia que sufren los migrantes³⁰, el sentido de comunidad del son jarocho ha figurado también dentro de variadas manifestaciones de protesta social, como el fandango realizado en 2016 frente al palacio de gobierno en la ciudad de Xalapa, capital de Veracruz, para exigir la celeridad en las investigaciones respecto a la desaparición de una menor de edad, integrante del grupo de soneros Los Campechanos (PERIODISTAS DIGITALES, 2016); o el Fandango Masivo en la Ciudad de México, realizada el 8 de junio de 2012, como parte de las manifestaciones de protesta en todo el país por parte de los simpatizantes del movimiento Yo Soy 132, también conocido como la Primavera Mexicana, un movimiento nacional de oposición al candidato presidencial del Partido Revolucionario Institucional.

³⁰ Véase el capítulo 1.2.2 El fandango fronterizo.

El grupo de son jarocho Los Cojolites, fundado en 1995 por jóvenes veracruzanos, usa el son como instrumento de denuncia y de protesta, cantando sobre la violencia y la corrupción que se vive en el estado de Veracruz, como en el son de su autoría “Señor presidente”:

Señor presidente ya váyase al rancho
a ver si ya puso la cuina de Pancho.
Me gusta la leche, me gusta el café
pero mi salario no da pa’ comer.
Señor presidente póngame atención
que ya se está armando la revolución.
Señor presidente le damos las gracias
porque en nuestro pueblo ya no hay democracia.
Señor presidente que buena actuación
que fraude tan limpio que gran elección.
Qué pobreza, qué pobreza.

Los Cojolites también han creado nuevos versos para el son de Las Poblanas, en donde retoman en su canto la desaparición forzada de los 43 estudiantes de Ayotzinapa para evidenciar la crisis de inseguridad y violencia que azota el país, así como al riesgo vital que se corre al ejercer la libertad de expresión.

Como música comunitaria, el son jarocho no podría evitar cantar sobre el entramado social y sus relaciones con las esferas políticas y económicas. Con las jaranas como armas, el son jarocho también ha sido un grito para el descontento del pueblo.

3.5 FANDANGOS JAROCHOS COMO PATRIMONIO

*En la jaula de mi pecho
una paloma encerré
como no era de provecho
le abrí la jaula y se fue
para los campos derecho.*

-El pájaro Cú.

En marzo de 2010, el gobierno del estado de Veracruz, presidido por el gobernador del estado, Fidel Herrera Beltrán, manifestó en diversos medios de comunicación que buscaría promover ante la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia

y la Cultura (UNESCO) el son y el fandango jarocho para formar parte de la Lista Representativa de Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad, tal como lo hiciera en 2009 con la ceremonia ritual de los voladores de Papantla. Pero no fue sino hasta 2013 que a través de la Secretaría de Turismo, Cultura (Sectur) del Estado de Veracruz, se anunció la integración de un equipo promotor del son jarocho para la salvaguarda del género musical y su fiesta comunitaria, el fandango. En boletín de prensa del 13 de mayo de 2013, la Sectur recalcó que dicho equipo contaría con el respaldo del gobierno del estado para “emprender una gran campaña que lo enaltezca, reconozca y posicione en México y el mundo” (SECTUR, 2013). Para ello, se buscaba promover la inscripción del son jarocho como Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad, generar conciencia de la importancia del son jarocho y la elaboración de medidas para protegerlo y promoverlo.

En esa misma administración, la Sectur apostó por el rescate y la preservación en bienes, tradiciones, arte y acervos históricos, con la finalidad de colocar al estado de Veracruz como un destino turístico para nacionales y extranjeros. El turismo cultural es más rentable en sitios de prestigio internacional, como aquellos que cuentan con el galardón de la UNESCO, lo que garantiza “la competitividad de los destinos” (SECTUR, 2015). Por ello no es difícil imaginar que detrás del nombramiento de la UNESCO como patrimonio, el gobierno del estado de Veracruz buscaba colocar en el son y el fandango jarocho las medallas de mérito de la organización internacional para su aprovechamiento comercial a través del turismo estatal.

Se trata entonces de una política cultural de corte neoliberal, en el que las culturas históricas de los pueblos son orientadas hacia el mercado. En términos neoliberales, la cultura funciona como un bien mercantil al que pueden atribuírsele valores simbólicos agregados como los tributos de “tradicional”, “popular”, “antiguo” para la generación de lógicas empresariales sobre el patrimonio cultural (ÁVILA, 2008).

No obstante, desde que la intención del gobierno estatal fue evidenciada, numerosas voces soneras se opusieron a la iniciativa, previendo la intención de lucro por parte del sector turístico y la demostrada injerencia de la administración gubernamental respecto a las prácticas tradicionales, como en el caso de las festividades de Tlacotalpan, ciudad declarada Patrimonio Cultural de la Humanidad por la UNESCO en 1998. “Antes que de la humanidad,

el son es patrimonio de la comunidad jarocho, y que nos pregunten” (WHALEY, 2014), fueron las palabras de Samuel Aguilera en el Segundo Encuentro del Son Jarocho (2014), lo que refleja una postura de oposición a la apropiación institucional, y que ejemplifica cómo sus practicantes han luchado por reivindicar su protagonismo en la salvaguarda del son y el fandango.

El Movimiento jaranero debe entenderse como un movimiento contracultural, que surge como rechazo a la práctica dominante de folclorización que funcionó bajo el beneplácito y patrocinio del Estado. Si bien su postura de resistencia precisó de las alianzas que estableció con las instituciones culturales de gobierno, el precepto del Movimiento fue el de otorgar el protagonismo de la práctica en manos de sus detentores, y reconstruir el entramado social que se desarrolla alrededor del fandango como espacio de la comunidad. El rechazo al nombramiento de la UNESCO proviene del peligro que representa institucionalizar el mecanismo de salvaguarda en menoscabo de las labores independientes de los practicantes y promotores culturales que lo han revitalizado.

Para Rubí Oseguera, fandanguera, antropóloga y promotora cultural veracruzana, el riesgo implica un retorno al folclor del nacionalismo de Estado y la intensificación de la comercialización de la cultura, sin que la comunidad se vea favorecida con ello:

Como siempre lo han hecho las grandes corporaciones: vengan a ver un grupo folclórico y explotemos la imagen del son jarocho como un espectáculo. Pero como sucede en todo el turismo, la derrama económica no llega a donde debe de llegar: a las comunidades. Todo está arreglado mañosamente. No nos molesta el nombramiento como tal, sino su trasfondo político. Si nombran al son jarocho no nos oponemos, sólo pondremos reglas y pediremos que se incluya a las comunidades (Entrevista a Rubí Oseguera, realizada por BAUTISTA, 2014).

Como se ha visto en el capítulo anterior, el Movimiento jaranero funcionó como un proceso de salvaguarda del son y el fandango jarocho con consecuencias muy variadas, desde el rescate de la lírica de sones antiguos, la revivificación de fandangos tanto urbanos como rurales, la creación de nuevos sones, la invención de nuevos versos para los sones antiguos –inclusive con la innovación de la versada de perspectiva femenina–, la inserción de nuevos instrumentos en el son jarocho, la enseñanza formal del son jarocho a través de talleres, cursos y seminarios, la proliferación de grupos de son, la fusión del son jarocho con

otros géneros musicales, la relativa uniformización de la afinación por cuatro, el surgimiento de practicantes de son y fandangos jarochos en el extranjero, la posibilidad de hacer del son jarocho un medio de subsistencia, etc.

Con todo su recorrido a lo largo de estas cuatro décadas, las transformaciones musicales, comportamentales, instrumentales, etc., el son jarocho y los fandangos demuestran ser actualmente una práctica viva que sigue diversificándose en múltiples contextos. Como práctica viva, no corre peligro de desaparecer, sino de ser transformada por sus practicantes. Son sus practicantes, entonces, quienes han determinado la ruta por la que el género musical y la fiesta se mueven, y son sus practicantes quienes reivindican el poder de la toma de decisiones respecto a la tradición, y no las instituciones, en un ejercicio vertical de poder:

Si lo que ocurre con los elementos de la Lista a nivel nacional es un acuerdo entre detentores del Patrimonio y Administración Local para su preservación, el riesgo que se corre es el de generar mecanismos de control de la práctica por parte de las mismas autoridades. Verbigracia, a través de los eventuales programas de apoyo que se proyecten, administrar la entrada de quienes se designen -desde las instituciones de gobierno- como "verdaderos músicos tradicionales" (CARDONA, 2013).

La evasión del nombramiento como patrimonio pretende evitar la formación de un canon formal, institucionalizado, que excluya a las manifestaciones que no se apeguen a las características denominadas.

Ahora bien, la UNESCO caracteriza el patrimonio cultural inmaterial como tradicional, contemporáneo y viviente aun mismo tiempo; integrador, representativo y basado en la comunidad. Respecto a esta última cualidad afirma:

El patrimonio cultural inmaterial sólo puede serlo si es reconocido como tal por las comunidades, grupos o individuos que lo crean, mantienen y transmiten. Sin este reconocimiento, nadie puede decidir por ellos que una expresión o un uso determinado forma parte de su patrimonio (UNESCO, 2011).

En el caso del fandango y su música, sus practicantes sí reconocen su cualidad como patrimonio cultural inmaterial, con la salvedad de que no desean nombramientos oficiales ni la institucionalización de la tradición que ellos mismos han logrado reivindicar y revivificar.

No obstante, consideran que existen otras manifestaciones culturales que sí requieren de la intervención del Estado para su salvaguarda, y son éstas, y no las prácticas que gozan de salud en el seno social, las que merecen recursos y atención para su desenvolvimiento:

Habemos quienes pensamos que es mejor atender otros géneros que sí están en riesgo, como la música de los artisteros de Pajapan, o de los rituales de los indígenas popolucas u otros géneros de la Huasteca, porque el son ya no está en riesgo, pero siempre hay gente, el funcionario del momento que se quiere tomar la foto para decir que logró algo. Si quieren apoyar, que pregunten a quienes estamos en esto (Entrevista a Gilberto Gutiérrez realizada por SEVILLA, 2017).

Los soneros fandangueros se han hecho oír y una vez más se han posicionado para oponer resistencia a la injerencia estatal en materia de patrimonialización cultural. El panorama ideal en la construcción democrática de políticas culturales no puede ser otro sino la participación horizontal de los distintos entes involucrados en su creación. Los intereses de las instituciones que el Estado gestiona no deben sobreponerse a los intereses de los practicantes del bien cultural. La gestión de la sociedad civil debe ser pieza clave para las labores de rescate, conservación y difusión cultural.

CAPÍTULO 4. EL MUSEU VIVO DO FANDANGO

4.1 ANTECEDENTES AL MUSEU VIVO DO FANDANGO

La tradición del fandango ha pervivido en una larga herencia de cultura e identidad *caiçara*, que se ha visto amenazada por diversos factores, entre ellos, la falta de una generación de relevo debido al desinterés de los jóvenes para aprender a fabricar los instrumentos, así como para aprender la música y las danzas. Esto se explica porque “[...] parte considerável das populações caiçaras vive hoje em áreas suburbanas, tendo assimilado padrões de consumo material e imaterial das sociedades urbanas. As camadas jovens dessas populações [...] dançam e cantam ritmos urbanos e consideram as manifestações culturais dos mais velhos como coisas do passado” (DIEGUES, 2006, p. 16).

Debido al crecimiento urbano y modernización del modo de vida *caiçara*, la radio pasó a sustituir a los instrumentos musicales de la localidad para amenizar las fiestas y la televisión a otorgar el divertimento. Con la radio llegaron ritmos musicales de otras latitudes que hicieron parecer el fandango una música caduca entre los jóvenes. Es por ello que, durante mucho tiempo, los únicos practicantes de fandangos eran adultos mayores de entre 60 y 80 años (FANDANGO, 2012).

La brecha generacional creada entre los practicantes del fandango se debió a una suma de diversos factores extrínsecos interrelacionados, como la influencia de creencias religiosas que prohíben participar del fandango, tal como en los siglos pasados lo hacían las ordenanzas reales o la censura eclesiástica; la creciente migración de los habitantes de la región a zonas urbanas; la limitación de tiempo de los sujetos al realizar otras actividades, principalmente de tipo laboral; la especulación inmobiliaria y la instauración de áreas naturales protegidas que afectan la extracción de materia prima para la manutención de sus modos de subsistencia y sus padrones culturales (DIEGUES, 2006). A continuación se detallarán estos conflictos que han entorpecido el desarrollo de la cultura *caiçara*, especialmente aquellos relacionados con los fandangos.

4.1.2 Territorio *caiçara* amenazado: especulación inmobiliaria y posesión ilegal de tierras

Entre las décadas de 1930 y 1950, las formas de subsistencia *caiçara*, basadas en la agricultura y la pesca comenzaron a mudar drásticamente debido a la construcción de carreteras que conectaban el litoral, hasta entonces un territorio rural, alejado de toda urbe y de difícil acceso, con el interior continental. El primer efecto fue la desarticulación de la navegación marítima, debido a la conveniencia del tránsito por vías terrestres, lo que consecuentemente disminuyó la estrecha relación de la cultura *caiçara* con el mar, especialmente en relación con la pesca como medio de subsistencia. Las carreteras también propiciaron la llegada de “grupos imobiliários e grileiros que não só se apossaram das praias e sítios, expulsando os *caiçaras*, mas também iniciaram a devastação intensiva da Mata Atlântica da região com a operação de serrarias e industrias de palmito (DIEGUES, 2006).

Por medio del *grilagem*³¹, es decir, la falsificación de documentos para tomar la posesión de tierras de forma ilegal, muchos propietarios y empresas invadieron tierras del Estado y áreas agrícolas *caiçaras*. Debido a estos fraudes jurídicos, de la noche a la mañana los *caiçaras* fueron considerados como ocupantes ilegítimos del que hasta entonces había sido su propio territorio. Esos terrenos pronto fueron vendidos a especuladores inmobiliarios que, aprovechando la facilidad de acceso desde los centros urbanos al litoral, vieron en la región la oportunidad de construcción de casas de veraneo e infraestructura turística. Así, los habitantes *caiçaras* que habían sido afectados y que no se habían unido a la oleada masiva de migración a las pequeñas ciudades del interior en busca de trabajo, se quedaron habitando (aun ilegalmente) las nuevas periferias y trabajando para las casas de veraneo (DIEGUES, 2006).

Despojados de gran parte de su territorio por una sociedad económica y políticamente dominante, con la alteración de sus modos de subsistencia comunitarios y la intensificación de su actividad laboral en la construcción civil, servicios urbanos y trabajos precarizados, las

³¹ En el portugués coloquial de Brasil se le llama “grilagem” debido a la técnica por medio de la cual los documentos falsos son envejecidos para darles una apariencia de autenticidad: se colocan dentro de una caja con grillos, y por acción de los insectos el papel obtiene una apariencia antigua.

poblaciones *caiçaras* comenzaron a modificar sus modos de vida comunitarios y tradicionales –como el *mutirão*, que era el motivo del fandango (GRAMANI y CORREA, 2006).

Estos procesos de exclusión social y económica posteriormente se vieron agravados con la exclusión política y territorial a manos del Estado con las legislaciones definidas por el Sistema Nacional de Unidades de Conservação da Natureza (SNUC).

4.1.3 Legislación ambiental

*Nem mesmo meu fandango
eu posso mais tocar
pra viola de fandango
caxeta não retirar
os fabriqueiros desistiram
de tanta multa levar.*
-Moda da força verde

A partir de 1980, como consecuencia de la depredación ambiental provocada por la especulación inmobiliaria y el uso descontrolado de los recursos naturales del litoral por parte de los empresarios que habían conseguido la posesión de terrenos del Estado, se implementaron políticas ambientales que transformaron grandes extensiones territoriales en unidades de conservación ambiental de protección integral administradas por el Sistema Nacional de Unidades de Conservação da Natureza (SNUC), y para conseguirlo se expropiaron no sólo los terrenos ocupados por los empresarios hoteleros y casas de veraneo, sino también las tierras habitadas por población *caiçara*. La mudanza en la legislación ambiental trajo cambios en la forma de vida de los *caiçaras*, alterando sus medios de subsistencia y recreación al prohibir la extracción de los recursos necesarios para trabajar, alimentarse y elaborar elementos culturales tales como los instrumentos musicales utilizados en las fiestas tradicionales. Sembrar y cosechar, pescar y cortar madera se convirtió en un delito. Como resultado, los habitantes de las regiones bajo protección ambiental tuvieron que migrar a ciudades pequeñas o grandes urbes, en donde sus únicas oportunidades laborales eran oficios mal pagados:

Antes da lei proibir, fazíamos o roçado em mutirão para poder plantar. Esse trabalho comunitário de vizinhos e parentes era pago, à noite, com uma festa de fandango. Agora, o caiçara não pode mais roçar, não pode mais tirar madeira do mato pra fazer sua canoa e ir pescar, nem pra fazer seus instrumentos musicais. Aí, fica em casa sem fazer nada ou vai para a cidade trabalhar como pedreiro, gari, no que encontrar (Entrevista a Aurélio Domingues, realizada por CARICONDE, 2003).

La familia Pereira habitó en Guaraqueçaba durante más de 50 años, aislados, subsistiendo a base de pesca y agricultura. A base de mutirões construían canoas con los árboles de la región, cosechaban y hacían desmonte de los caminos, y cuando la noche caía se retribuía el trabajo colectivo con un fandango que duraba hasta el amanecer. Por no tener casi ningún contacto con el exterior, mantuvieron las características más tradicionales en su práctica de fandango. Cuando la legislación convirtió Rio dos Patos en un área de conservación ambiental la familia Pereira se vio expulsada y tuvieron que mudarse a las comunidades cercanas, y el fandango se terminó (CARICONDE, 2003).

A pesar de la prohibición, muchos *mestres* artesanos, conocedores de los ciclos de la naturaleza y de técnicas ancestrales, se arriesgan y extraen de las áreas naturales la madera necesaria para la construcción de sus instrumentos, con dinámicas de corte que permiten el rebrote y la permanencia de los *caxetais* de la zona. La madera caixeta es cortada por los *caiçaras* únicamente en luna menguante y en meses que no tengan la letra “r” (mayo, junio, julio y agosto), con la finalidad de que el instrumento no se quiebre o la madera tenga imperfecciones. Estos saberes son aprendidos y traspasados por medio de la oralidad de generación en generación (PIMENTEL, 2010).

Anísio Pereira es uno de los *fandangueiros* de Guaraqueçaba que domina el conocimiento de la fabricación de instrumentos y por tanto, conoce los secretos del corte preciso de las maderas:

Tem uma coisa, a caixeta, e uma madeira que, não sei se dependendo da lua, mas se você derruba uma caixeta, daqui uns quatro, cinco anos, ela tem três ou quatro broto nauquele círculo. E é onde nós cortamos, porque ela brota (Entrevista realizada a Anísio Pereira, por GRAMANI y CORREA, 2006, p. 26).

Figura 15. Árbol caixeta con cortes para remiendos de embarcaciones caiçara.



Fuente: Flávio Rocha, 2017.

La madera caixeta hace parte en buena medida en la forma de vida de las comunidades caiçara, no sólo en la construcción de instrumentos musicales, como también en la fabricación de canoas, viviendas, utensilios domésticos, herramientas agrícolas, artesanía, etc. Por esa razón la caixeta siempre fue usada de forma racional por los caiçaras, para asegurar su existencia y la pervivencia de su uso con el paso de las generaciones.

Con el medio natural inherentemente ligado al cotidiano y al imaginario de la comunidad, la población *caiçara* exige el acceso de las comunidades tradicionales a los recursos naturales de su territorio y a continuar ejerciendo su forma de vida, saberes y prácticas tradicionales como la construcción de los instrumentos musicales, la construcción y uso de la canoa *caiçara*, los sistemas tradicionales de pesca artesanal, las *folias de Reis* y *folias do Divino*, el *boi de mamão*, el *pau de fita*, la construcción de artesanías, los fandangos, etc. Su intención no es ir en contra de la ley, y sí buscar que la legislación encuentre cabida para sus demandas y necesidades, cuyos efectos no tienen impactos perjudiciales al medio

ambiente al responder a los ciclos naturales que permiten la renovación de los recursos. Carlos Marés, profesor de derecho ambiental en la PUC/PR, declaró al respecto durante la mesa “A patrimonialização do fandango como ferramenta político-jurídica”:

Os caiçaras sabem mexer com a floresta. Os outros não. Aqueles que tiravam caxeta para fazer os lápis não sabem mexer com a floresta, porque viam e destruíam as caxetas. Os caiçaras não destroem, e a prova disso é que não destruíram. É diferente da Faber-Castell que tirou caxeta aqui no litoral até acabar as caxetas. A comunidade caiçara não é uma grande indústria de lápis extratora de caxeta, a comunidade caiçara respeita e convive com a natureza (Declaración de Carlos Marés, 2017).

Entre las luchas de los caiçaras por su derecho territorial se incluyen la reclasificación de unidades naturales de uso restricto por unidades de uso sustentable, como la Reserva Extractivista do Mandira en Cananeia, São Paulo, que desde 2002 permite la extracción de materia prima en una zona natural protegida por parte de la comunidad quilombola que habita la región, con métodos sostenibles que permiten la renovación natural de los recursos existentes. También se busca la articulación de las poblaciones *caiçaras* con institutos de investigación, asociaciones culturales y ambientales, que les permitan alianzas y el soporte legal en la lucha por sus derechos (PIMENTEL, 2010). Pero sus luchas respecto a tener un espacio propio, además de las reivindicaciones del territorio, se refieren también a su derecho de poseer un punto específico para realizar los fandangos, un sitio en donde no sean rechazados por el resto de la población debido al sonido alto y al estruendo de los *tamancos*. Se refieren, pues, a la construcción de las casas de fandango.

4.1.4 La pervivencia del fandango

Como resultado de las interferencias previamente mencionadas, los habitantes de estas comunidades tradicionales tuvieron que migrar a las periferias de ciudades próximas o desempeñar oficios que no otorgaban suficiente tiempo libre; así, las formas de vida comunitaria poco a poco se desintegraron. Sin posibilidad de realizar el *mutirão* como antaño, el fandango se volvió cada vez más esporádico, hasta ser conocido apenas por los *caiçaras*

viejos. El fandango *caiçara* no llegó a desaparecer del todo, pero sí vivenció una situación de crisis que lo colocó en un límite en su práctica (DIEGUES, 2006).

En algunos lugares, los fandangos fueron prohibidos por ser asociados con el ruido y el desorden, posiblemente porque el *batido* de los *tamancos* es singularmente sonoro y porque, al tratarse de una fiesta, es normal la ingesta de bebidas alcohólicas. El fandango también fue prohibido por instituciones religiosas, especialmente las iglesias pentecostales y evangélicas, por lo que algunos practicantes abandonaron la fiesta y otros potenciales aprendices se alejaron de la práctica. Mario Gato, *fandangueiro* de Ubatuba, cuenta un poco al respecto:

Uma coisa muito triste foi a questão das influências de seitas religiosas na nossa cultura. Antigos tocadores queimaram suas violas, quebraram suas imagens, botaram fogo em rabeça. [...] Os antigos tocadores e construtores de instrumentos largando tudo porque na igreja o pastor lá falava... muito radical (Entrevista a Mario Gato, 2017).

Con el paso del tiempo los pocos conocedores de la tradición que aún permanecían en las localidades comenzaron a fallecer y con ellos los saberes y epistemologías *caiçaras*, por lo que se perdieron muchos elementos del fandango como las letras de las modas, el uso de algunos instrumentos, e incluso en algunas regiones el *batido* también se olvidó. El fandango agonizaba apenas en la memoria de una minoría de *fandangueiros* de edad avanzada distribuidos por la región, los cuales afirmaban que estaba desapareciendo (MUNIZ, 2009).

Sin embargo, no se extinguió, y a partir de la década de 1960 comenzó un renovado interés por el fandango por parte de algunos folcloristas, como el investigador Inami Custódio Pinto, quien realizó pesquisas en el litoral de Paraná y consiguió registrar en grabaciones algunas marcas con *fandangueiros* que todavía conservaban en su memoria la práctica, aunque los fandangos para esa época ya eran difíciles de encontrar. Con su apoyo e incentivo se formó, en 1966, el Grupo de Fandango de Mestre Romão en Paranaguá, el primer grupo de fandango instituido, con el propósito de recuperar esa tradición que estaba casi olvidada. El Mestre Romão, consiguió integrar un rabequista, un adufeiro, dos violeiros y algunos danzarines que supieran rufar y valsear. Ese grupo fue el encargado del reaparecimiento del fandango en Paranaguá, pues los miembros originales consiguieron traspasar el conocimiento

a sus hijos. En 1994, con patrocinio de la Prefectura de Paranaguá, se fundó el Grupo Folclórico Mestre Romão, que pasó a impartir talleres de enseñanza de fandango en las escuelas locales, y con ello se modificó la relación de los jóvenes con el fandango. (CARICONDE, 2003). Con el tiempo habrían de formarse también el grupo del Mestre Eugénio dos Santos, el grupo Pés de Ouro y el grupo Mandicuéra, actualmente activos en Paranaguá.

Así como en Paranaguá, para 1970 en Morretes se formó un grupo de presentación de fandango bajo el estímulo de la profesora Helmosa Salomão Richter; en Iguape, desde 1986 doña Maria das Neves comenzó a organizar fandangos en el Clube Sandália de Prata; y en Cananéia, en 1990 se formó el grupo Violas de Ouro de São Paulo Bragre (GRAMANI y Correa, 2006). En Guaraqueçaba, en 2001 se fundó una Casa de Fandango gestionada por la Associação Jovens da Juréia y la Associação de Fandangueiros do Município.

Estos grupos e iniciativas tan valiosas, aunque ya integraban a algunos jóvenes en la transmisión del fandango, no paliaban la urgente necesidad del reforzamiento de una generación de relevo que se apropiase de él con la espontaneidad con que lo hizo antaño y lo proyectara para el futuro. Por tratarse de iniciativas de alcance local, no conseguían abrazar la noción de que el fandango era practicado fuera de los límites de sus propias entidades, y muchos *fandangueiros* desconocían la existencia de fandangos en otros puntos del litoral (UNESCO, 2011). Para ello sería necesaria la conformación de una red de *fandangueiros* que reforzara, desde la colectividad, la unidad cultural de la identidad *caiçara*.

4.2 EL MUSEU VIVO DO FANDANGO

El Museu Vivo³² do Fandango fue un proyecto ideado en 2002 por la Associação Cultural Caburé, una entidad cultural no gubernamental de Rio de Janeiro integrada por académicos investigadores, artistas y gestores culturales que actúan con proyectos en el área del arte y las culturas populares (PIMENTEL, PEREIRA y CORREA, 2012). El proyecto del

³² Fue denominado museo “vivo” para contraponerse a la idea de que el fandango estaba “muerto” (PIMENTEL, PEREIRA y CORREA, 2012).

Museu Vivo fue coordinado por Alexandre Pimentel, antropólogo e investigador; Edmundo Pereira, antropólogo y pesquisador; y Joana Corrêa, antropóloga y gestora cultural. Es necesario resaltar que el Museu Vivo do Fandango no ha sido el único proyecto de salvaguarda y revitalización de fandangos, pero recalcamos su importancia como proyecto pionero, de largo alcance e integrador de iniciativas locales para la reivindicación de la cultura *caiçara*, que inspiraría la creación de otros proyectos en pro del fandango que funcionan hasta la fecha.

Desde el 2002 al 2004 la Associação Cultural Caburé trabajó en una fase de pesquisa y conversaciones con las comunidades *caiçaras* para decidir las acciones e iniciativas a desarrollar que respondieran a las necesidades y demandas de los practicantes de fandangos, proyectando las labores a cumplir con sus deseos y expectativas a futuro. (UNESCO, 2011). El proyecto comenzó sus actividades en 2005 y contó con el apoyo del Programa Petrobras Cultural para ser efectuado en los municipios con mayor manifestación de fandangos *caiçaras*: Paranaguá, Morretes y Guaraqueçaba, en Paraná; y Cananéia e Iguape, en São Paulo. Fue realizado como una investigación acción participativa, la cual se define como “un proceso por el cual miembros de un grupo o una comunidad oprimida, colectan y analizan información, y actúan sobre sus problemas con el propósito de encontrarles soluciones y promover transformaciones políticas y sociales” (SELENER, 1997, *apud* BALCAZAR, 2003, p. 59).

Este museo no pudo ser posible sin la participación de la comunidad, en un proceso de auto reconocimiento, reivindicación de su identidad cultural que había estado marginalizada, y la propia caracterización de los puntos de referencia que hacían posible la vida *caiçara*. Así, con la colaboración de los *fandangueiros*, fueron recolectadas las informaciones consideradas por ellos mismos como pertinentes para ser registradas. Pero sobre todo, el eje rector del proyecto se enfocó en generar acciones para transformar la precaria realidad social de la cultura *caiçara* a través de la identificación de las problemáticas vivenciadas, reconocimiento de las necesidades y demandas de las personas y grupos relacionados al fandango en las zonas de actuación, así como la evaluación de posibles soluciones.

El Museu Vivo do Fandango fue pensado como un museo integral e interdisciplinar en concordancia con los principios de la Nueva Museología, una corriente teórico-metodológica surgida a partir de la década de 1970 como alternativa al museo tradicional como institución erudita y burguesa, de herencia europea, que resulta caduca en su afán coleccionador de patrimonio. La Nueva Museología propone una dinámica de investigación, preservación y comunicación del patrimonio tanto cultural como natural de las comunidades que habrá de materializarse en diversas experiencias de museología activa, como los ecomuseos, museos comunitarios, museos vecinales, museos integrales, museos vivos, etc. (DECARLI, 2003). Lo que tienen en común estas nuevas concepciones museológicas es que el patrimonio cultural, histórico, artístico, ambiental, etc., es valorizado dentro de su propio territorio y sus comunidades detentoras conservan un papel activo en su construcción y transformación.

El Museu Vivo no es un museo tradicional que descoloca objetos característicos de una cultura específica y los exhibe dentro de un espacio físico y determinado. ¿De qué sirven las *violas*, *rabecas* y *adufos* colgados en una pared? ¿De qué sirven un par de *tamancos* en una vitrina si no baten sobre la tarima? ¿De qué le sirve a la cultura viva ser coleccionada en un museo? El Museu Vivo do Fandango fue pensado “[...] não como um edifício, mas como um território, articulando ampla rede de personagens, famílias e localidades” (PIMENTEL; PEREIRA; CORRÊA, 2011, p. 9), por lo que funcionó sin sede física específica, sino como un circuito de intercambio entre *fandangueiros*, investigadores, educadores, *mestres*, grupos de fandango, artesanos, universidades, instituciones gubernamentales y asociaciones culturales, con el propósito de que los practicantes de fandango fortalecieran la red de actuación, el conocimiento de sus tradiciones y la riqueza de la variedad estético-artística presente en otras localidades. En esta red colaborativa las iniciativas locales e individuales de los *fandangueiros* por continuar la tradición encontraron aliados y se fortalecieron. Pero también como corolario, el Museu pretendía acercar a la comunidad externa información sobre esta práctica hasta entonces semi desconocida que merecía ser reivindicada por su valor cultural y social dentro y fuera de las comunidades *caiçaras*. Así se hizo posible la interacción de *mestres* y *fandangueiros* con visitantes en los talleres de construcción de instrumentos, las casas de fandangos y en las fiestas, dando paso a un incipiente turismo sustentable (UNESCO, 2011).

Al inicio se realizaron varias reuniones abiertas a la comunidad para presentar el proyecto y para identificar las demandas relacionadas con la práctica del fandango y su revitalización. En total, 282 *fandangueiros* participaron del proyecto, y sus exigencias se centraban, sobre todo, en la omisión por parte de las autoridades a su derecho de uso de tierras y recursos en espacios históricamente ocupados por *caiçaras*, no sólo entendidos como espacios materiales, sino como sitios de referencia simbólica para la reproducción social de sus formas de vida tradicionales.

Con la finalidad de crear un registro actualizado de los fandangos en la región, se realizaron entrevistas individuales y colectivas, grabaciones musicales, videos y fotografías. Las informaciones recopiladas sirvieron de base para crear un directorio en formato de folleto con informaciones sobre los *fandangueiros*, constructores de instrumentos, casas de fandango y centros culturales que podían servir como punto de consulta sobre la cultura caiçara, así como con información relevante que de forma condensada explicaba la historia de la fiesta *caiçara* en cada localidad. Los ejemplares del directorio estaban disponibles de forma gratuita en centros culturales y museos de la región para la población que tuviera interés en el fandango.

La importancia de este folleto es que representaba una especie de guía para conocer el Museu; es decir, invitaba al visitante a recorrer las casas de los *mestres* para interactuar con ellos, asistir a los fandangos organizados en las casas de fandango y las fechas en que era posible encontrarlos, conocer los puntos en donde podían encontrarse artesanías *caiçaras* a la venta, conocer los talleres en donde se elaboraban los instrumentos musicales, datos de contacto de los grupos de fandango, direcciones de museos y centros culturales, etc. Entre las informaciones adicionales que el folleto contenía se encontraban recomendaciones respecto a la gastronomía local o sobre otras prácticas tradicionales *caiçaras*; pero también aconsejaba sobre lo que no era apropiado hacer, como visitar la casa de un *mestre* sin antes programar una cita. Las localidades en donde se localizaba la red del Museu Vivo estaban ilustradas en el folleto mediante mapas de cada municipio, con indicaciones de cómo llegar por carro, autobús o tren. Para facilitar la identificación de los puntos sugeridos se colocaron plaquitas informativas en las casas de fandango y casas de los *mestres*. El circuito de visita sugerido conformaba un museo de interacción “en vivo” con la práctica del fandango y sus

practicantes. Así, el Museu Vivo do Fandango se asentó no en un espacio específico y cerrado, sino que se integró como una dinámica de intercambio que abarcó todos los municipios en donde se practicara la fiesta.

Con la gran cantidad de información recopilada en las pesquisas realizadas, también fue posible la edición de un libro muy completo e ilustrado, titulado Museu Vivo do Fandango, que contiene artículos sobre cultura y medio ambiente *caiçaras*, así como la transcripción de entrevistas a los *fandangueiros* de los municipios estudiados en donde se registran sus testimonios sobre los fandangos de épocas pasadas y las dificultades que han atravesado con las mudanzas sociales, legales, tecnológicas y ambientales de sus localidades y la forma en la que resiste la práctica del fandango en manos de sus detentores. En la transcripción de los testimonios de intentaron preservar íntegras las expresiones, vocabulario y formas de hablar de los *caiçaras* entrevistados.

Con el libro fue lanzado un CD doble con más de 50 grabaciones musicales que pretendían mostrar la variedad de estilos musicales de los grupos y *fandangueiros* de la región. Las grabaciones de discos interesaban particularmente a los *fandangueiros*, pues veían en éstos fuentes de reconocimiento social y artístico. Por ello fue integrado un equipo compuesto por un técnico de audio, un fotógrafo, dos coordinadores musicales, investigadores y 111 músicos de fandango. Para responder a los deseos de los *fandangueiros*, hubo una gran preocupación por que las grabaciones se realizaran con la mejor calidad y definición sonora posible, por lo que se ensayaban pruebas de sonido antes de fijar la versión final. Las modas grabadas fueron seleccionadas por los propios *fandangueiros* de entre sus repertorios heredados a través de las generaciones (UNESCO, 2011).

Aunque al principio los músicos tenían la expectativa de que apenas los tocadores más virtuosos o importantes serían seleccionados para la aparición en los discos, pronto fue apagado ese temor, recalcando que no existía un criterio de superioridad sobre un estilo u otro, sino que precisamente, en esa variedad de formas de tocar y cantar radicaba el valor de la práctica.

É curioso apontar que, por se tratar de uma coletânea, envolvendo vários grupos e tocadores, alguns fandangueiros, de início, entendiam que haveria uma seleção dentre os melhores. Algo que precisava ser dissolvido por meio de muitas

elucidações sobre a proposta de desenhar uma espécie de mapa sonoro do fandango, o que os deixava menos ansiosos (PIMENTEL, PEREIRA y CORREA, 2012, p. 12).

Los ejemplares editados en 2006 sumaron 2,500 copias del libro y 4,000 discos compactos dobles. Estos se distribuyeron en puntos de consulta de la región, pero también fue reservado el 50% del material producido para los *fandangueiros* en una proporción de 3 libros y 7 discos para cada uno. Así, el conocimiento que ellos mismos habían generado volvía a sus manos de forma ilustrada y organizada, para que tuvieran acceso también a las informaciones transmitidas por *fandangueiros* de otras localidades, con sus variantes y semejanzas evidenciadas y enmarcadas dentro de la unidad cultural de las prácticas *caiçara*. Cada uno de los *fandangueiros* participantes en el proyecto recibió una remuneración económica simbólica por ceder sus derechos sonoros y de imagen (UNESCO, 2011).

Los ejemplares destinados para conformar los puntos de consulta fueron distribuidos en todas las escuelas públicas y privadas, universidades, bibliotecas, y centros culturales de los cinco municipios. Algunos ejemplares fueron también fueron destinados a universidades, museos y entidades culturales del interior de Brasil. El Museu contempló también acciones de divulgación sobre la cultura *caiçara*, por lo que fueron distribuidos folletos informativos en los municipios trabajados y se realizaron talleres para educadores de escuelas públicas, en donde se facilitaron las informaciones recopiladas sobre los fandangos y se promovieron los circuitos de consulta para realizar actividades educativas en las que el acervo pudiera ser utilizado y difundido entre los estudiantes, con el propósito de acercar a los jóvenes a la cultura local.

Como resultó evidente que la información colectada debería estar disponible para quien tuviera interés incluso fuera del circuito del fandango, se creó además la página web del proyecto, www.museuvivodofandango.com.br, que funcionó como una plataforma virtual en donde se ofrecía el material investigado, mapas, el directorio, fragmentos de entrevistas y grabaciones de audio y video, así como la bibliografía disponible en los sitios de consulta.

Por desgracia, debido a que después finalizado el proyecto en 2008 sólo se realizaron un par de ediciones y actualizaciones, mucha de la información recolectada y publicada en

el libro, la guía y la página web dejó de corresponder con la situación actual. Algunos de los practicantes que hacían parte del directorio de *fandangueiros* mudaron de dirección, han dejado de practicar el fandango o han fallecido; o bien otros miembros se han integrado a la práctica del fandango, así como nuevos proyectos relacionados con la revitalización del fandango han surgido y no aparecen en el registro del Museu. Los ejemplares de la Guía o los folletos informativos son difíciles de encontrar actualmente, pues no se han relanzado nuevas impresiones. El sitio web inclusive se encuentra inactivo y hasta la fecha no existe previsión de ser relanzado. Este estado de desactualización en la información recopilada por el Museu es una de las inquietudes de los *fandangueiros* a una década de haber concluido el proyecto, por lo que no desechan la posibilidad de en un futuro próximo editar las informaciones y actualizar las plataformas informativas:

Eu e meu compadre [Cleiton do Prado], a gente tava dando uma olhada no Museu Vivo do Fandango para rever as coisas ali e mais da metade dos mestres já faleceram, então aquela proposta de guia [Guia Museu Vivo do Fandango] já tá desatualizada, não serve mais como um guia. Eu acho que o Museu Vivo do Fandango deu origem a muita coisa e os reflexos dele ainda hoje são consideráveis. Acredito que muitos de nós nos conhecemos por causa do Museu Vivo e pelo Encontro de Fandango em Guaraqueçaba, são duas coisas muito importantes para esse processo da salvaguarda do fandango. Então o Museu é importante, mas ele precisa ter uma [inaudible]. Não sei se isso deve ser uma ação da Caburé para refazer [...] (Declaración de Aorélio Domingues, fandangueiro caiçara de Paranaguá, 2017).

El trabajo del Museu Vivo no se limitó en el ámbito de la pesquisa, sino que, gracias a esta, fue posible consolidar la red de colaboración para conformar alianzas estratégicas entre *fandangueiros*, mediadores culturales e instituciones. Así fue posible la realización de Encuentros para congregar a *fandangueiros*, investigaciones, constructores de instrumentos, líderes *caiçaras*, etc. En 2006 fue realizado el I Encuentro de Fandango y Cultura Caiçara en Guaraqueçaba, en donde participaron invitados de los cinco municipios en donde había actuado el Museu, y en la programación hubo presentaciones artísticas, fandangos, muestra de documentales, debates y presentaciones del material producido gracias al trabajo del Museu.

El II Encuentro de Fandango y Cultura Caiçara fue realizado de nuevo en Guaraqueçaba, en 2008, y reunió a más de 350 *fandangueros* y agentes culturales. En esta edición se intentó solventar los desaciertos observados en el I Encuentro, como la garantía de participación en el escenario de todos los grupos invitados. En este evento se presentó la versión ampliada y actualizada del directorio de fandanguero, titulada Guia Museu Vivo do Fandango. Durante la clausura del evento se realizó la entrega oficial al IPHAN del pedido de registro del fandango *caiçara* como Patrimônio Cultural do Brasil. La solicitud fue firmada por diversos grupos y asociaciones *caiçaras*: la Associação de Fandangueros do Município de Guaraqueçaba, la Associação de Cultura Popular Mandicuéra, la Associação Cultural Caburé, la Associação dos Jovens da Juréia, la Associação Rede Cananéia, el Instituto de Pesquisas Cananéia, la Associação dos Fandangueros de Cananéia, el NUPAUB/USP y el Instituto Silo Cultural (DIEGUES; TEIXEIRA, 2013).

En la Ilha dos Valadares se han realizado ya ocho ediciones de la Festa do Fandango Caiçara de Paranaguá; la última tuvo lugar en 2017 y existe previsión de la novena edición en 2018. Con cada fiesta se consolida con éxito la dinámica de debates, intercambio de la diversidad cultural entre *fandangueros* y la defensa identitaria de todas las prácticas *caiçaras* y su universo, desde la construcción de instrumentos musicales del fandango y las *folias de Reis* y *do Divino*, sus artesanías, su gastronomía, lírica y conocimientos tradicionales. Y por supuesto, no hay fiesta sin música y danza que atrae a *fandangueros* y *mestres* de toda la región y a curiosos y entusiastas del fandango. En Paranaguá, cada año comparecen más y más invitados y participantes de la Festa do Fandango, lo que asegura el fomento e incentivo a nuevos potenciales practicantes de todas las edades. Aun así, los *fandangueros* de Paranaguá ansían mayor visibilidad para la Festa a través de los medios de comunicación locales, así como poder contar con mayor oferta cultural durante el evento.

Nossa Festa do Fandango dá para fazer uma festa enorme. Por exemplo, tem um encontro de motoqueiros aqui em Paranaguá e vocês não imaginam a beleza do evento. Tem muita gente, muita estrutura, muito tudo. E o fandango que está aqui há muito mais tempo não consegue essa visibilidade. A gente poderia estar vendendo nossa comida, nosso barreado, nossa rabeca, nossa música; as radios de aqui poderiam estar tocando nossa música e não tocam; a televisão poderia estar passando fandango e não passam; então são esses os espaços que a gente tem que lutar. Por isso que é muito trabalho que tem que ser feito. E cada um fazendo um

pouco a gente vai se inserindo e nossa cultura volta a ser latente, dinâmica, importante (Declaración de Aorélio Domingues, durante la Reunião do Comitê Provisório de Salvaguarda do Fandango Caiçara, 2017).

En 2015 fue realizado el I Encuentro de Fandango Caiçara de Ubatuba como una iniciativa local para congregar a *mestres* de Cananéia, Paraty, Ubatuba y São Paulo para estimular el intercambio de experiencias en mesas de diálogo, presentación de grupos de fandango y exposición del proyecto “Violas e Rabecas: a arte de construir instrumentos musicais”. Para 2017 se realizó la primera Festa do Fandango Caiçara de Ubatuba, en donde, además de muestras de danzas, presentaciones de grupos de fandango, talleres y mesas de debate, se realizó un acto por la salvaguarda de la canoa *caiçara* (actualmente en proceso de registro en el IPHAN como Patrimônio Imaterial de Brasil) y se presentó la campaña FCT+10, celebrando los 10 años del Fórum de Comunidades Tradicionais, que defiende los derechos de las comunidades indígenas, *caiçaras* y quilombolas³³, valoración de su cultura y permanencia en sus territorios tradicionales.

En Cananéia suman ya dos ediciones de la Festa do Fandango Caiçara de Cananéia, la última organizada en 2017 por el Ponto de Cultura Caiçaras y el proyecto Ô de casa, en donde se congregaron *mestres* y *fandangueiros* de Ubatuba, Cananéia, Iguape y Paraty, por lo que hubo representación de los tres estados del litoral habitados por población *caiçara* en la Praça da Tiduca, donde fueron realizados los fandangos y presentaciones artísticas.

Las distintas ediciones del Encuentro de Fandango y Cultura Caiçara, y las Fiestas de Fandango Caiçara realizadas colectivamente, como los antiguos *mutirões*, no sólo representan espacios de divertimento y expresión artística en la relación estrecha que se ha forjado entre *fandangueiros* de las diferentes localidades; también provocó el intercambio de elementos creativos: modas que pertenecían al repertorio de grupos de fandango de una localidad en específico de pronto eran también tocadas en otras ciudades, haciéndose conocidas por una mayor cantidad de *fandangueiros* y aumentando su repertorio mutuamente (UNESCO, 2003). La riqueza estilística y la innovación no tenían límites. Aún más: los

³³ Quilombo o palenque, alude a los antiguos asentamientos de negros exiliados que habían huido de la esclavitud en la época colonial; actualmente conformados en comunidades políticamente organizadas.

fandangueiros caiçaras han creado comunidad y han podido aliarse en la manifestación de luchas y demandas que aún continúan en pie.

La clausura oficial del Museu Vivo do Fandango se realizó en una reunión con *fandangueiros* y colaboradores en Cananéia para evaluar el trabajo realizado entre 2002 y 2008 en que el proyecto había contado con el patrocinio de la Petrobras. Aunque el proyecto llegaba a su fin oficialmente, la red de colaboración para la salvaguarda del fandango ya estaba constituida y los caminos trazados para la continuación de las labores en los distintos entes y alianzas conformadas durante esos seis años. Esta red está integrada por la Associação Cultural Caburé, la Associação dos Jovens da Juréia, la Associação Rede Cananéia, el Instituto de Pesquisa Cananéia, la Associação dos Fandangueiros de Cananéia, la Associação de Fandangueiros do Município de Guaraqueçaba, la Associação de Cultura Popular Mandicuéra, el Núcleo de Estudos de Populações de Áreas Úmidas Brasileiras de la Universidade de São Paulo (PIMENTEL, PEREIRA y CORREA, 2012), así como también en proyectos recientes se ha recibido apoyo de la Universidad Federal do Paraná, el IPHAN, las prefecturas de los municipios y otras agrupaciones culturales que se han sumado en pro de la salvaguarda del fandango y de la cultura *caiçara* en general. El Museu fue el punto de partida, ahora estaba en manos de los *fandangueiros* y las asociaciones culturales dar continuidad a los proyectos de fomento de la cultura *caiçara*.

Cada año, el Comité Intergubernamental para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial de la UNESCO selecciona los programas, proyectos y actividades que mejor reflejen los objetivos de la Convención. En 2011 el proyecto Museu Vivo do Fandango fue seleccionado Buena Práctica de Salvaguardia, como un exitoso ejemplo de iniciativas que han revitalizado las expresiones culturales vivas.

Los resultados del Museu Vivo como proyecto de salvaguarda del fandango *caiçara* no pueden ser estimados de forma cuantitativa, sino cualitativa. Las materialidades producidas como los CD de modas de fandango, los ejemplares del libro con título homónimo, el tiraje de folletos, la guía e incluso la página web www.museuvivodofandango.com.br que no está más disponible, no representan la parte fundamental del Museu, pues éste no es un museo tradicional, en donde se puedan coleccionar elementos tangibles. El Museu Vivo do Fandango implicó una revaloración de

las prácticas tradicionales *caiçaras* tanto por parte de sus propios practicantes como por los visitantes. Para los propios *fandangueiros caiçaras* significó el reconocimiento de la riqueza de la cultura *caiçara* presente en la variedad de formas en la que puede presentarse el fandango, y eso fue posible al conocer las particularidades de la fiesta en otras localidades, al tener contacto con otros *fandangueiros* que, al igual que ellos, habían continuado con la práctica.

Con el reconocimiento de su valor como cultura inmaterial, el fandango *caiçara* fue reivindicado por las nuevas generaciones, provocando un mayor número de interesados por aprender el universo que envuelve al fandango. La red de intercambio entre *caiçaras* encarnó también la suma de fuerzas entre la comunidad para luchar por demandas históricas relacionadas con su territorio y el uso sustentable de recursos naturales. Con el reconocimiento del IPHAN, el fandango *caiçara* se posicionó en el mapa de prácticas culturales tradicionales vivas y ganó mayor visibilidad entre la población de São Paulo y Paraná, lo cual provocó que fuese un elemento turístico de la región, atrayendo visitantes de todas partes y generando la oportunidad de obtener ingresos económicos en menor o mayor medida ofreciendo posada o con la venta de alimentos y bebidas típicas o artesanías, y entre ellas, instrumentos musicales del fandango.

Actualmente, debido a un creciente interés en las culturas populares por parte de individuos y grupos provenientes de las urbes –como grupos de música, universidades, turistas nacionales y extranjeros, etc.–, muchos músicos *fandangueiros* son invitados a espacios externos a su territorio *caiçara* para mostrar su arte en laudería en talleres universitarios; para hacer presentaciones de fandango en festivales, conciertos, congresos o eventos culturales; realizar presentaciones de discos musicales de fandango en diversas ciudades, etc. El fandango, entonces, ha conquistado nuevos espacios y ha posibilitado su fomento y visibilización fuera de sus espacios tradicionales, lo que posibilita que sus practicantes le den nuevos significados y perspectivas a futuro.

Es posible comprender el Museu Vivo do fandango como el primer proyecto de salvaguarda del fandango *caiçara* de grande escala; el primero a trabajar con más de 300 *fandangueiros* simultáneamente; el primero en involucrar a entes institucionales y societales con el mismo objetivo: revalorizar la cultura *caiçara*. La importancia del Museu haber sido

coordinado por una ONG, la Associação Cultural Caburé, es que funcionó como un mediador entre el Estado, la iniciativa privada y los individuos de la sociedad *caiçara*. Su papel de mediador y productor cultural sirvió para la gestión de los procesos técnicos y burocráticos como convocatorias, organización de talleres, prestación de cuentas, contactos con asociaciones y patrocinadores, participación de proyectos y realización de los Encuentros y Fiestas de Fandango (SILVEIRA, 2014).

El Museu como proyecto pionero hizo posible también, una vez fundada y fortalecida la red de *fandangueiros*, la creación de nuevos proyectos de revitalización de fandangos en ámbitos locales y también de cobertura regional. A continuación serán enunciadas algunas de estas iniciativas surgidas en los últimos años bajo el mismo tenor.

4.3 OTRAS INICIATIVAS DE SALVAGUARDA PARA FANDANGOS *CAIÇARAS*

Directa o indirectamente, el Museu significó el surgimiento de nuevas iniciativas que evidenciaban el empoderamiento de los *fandangueiros caiçaras* en materia de revitalización del fandango. Iniciativas que continuaban el camino importantísimo emprendido años antes por medio de proyectos locales, inclusive aquellas iniciativas individuales que continuaban con la práctica del fandango en la familia, enseñando a los hijos o nietos a construir los instrumentos, a tocar las modas, a danzar sobre la tarima aun en una época donde el fandango parecía no pertenecer más a los tiempos. Esas acciones, por mínimas que parezcan, permitieron la permanencia de los conocimientos *caiçaras* aunque fuese en pocas manos, y estos pocos individuos, a su vez, sembraron los cimientos para la construcción de los proyectos de salvaguarda a grande escala, en esa red de trabajo que ha podido involucrar distintos entes a lo largo y ancho del territorio *caiçara*, y con relativo apoyo de las instituciones estatales que le ha dotado de mayor visibilidad social.

O que é a salvaguarda? Muitos mestres perguntam para a gente. O que é a salvaguarda? A salvaguarda está sendo feita dia a dia por vocês, pelas associações, por indivíduos. A gente vê ações lá em Paraty, hoje tem grupo de fandango em Superagüi, aqui em Paranaguá são várias as ações que acontecem, também em Iguape e toda a região... as coisas estão acontecendo, só que as vezes a gente não

enxerga, mas quando a gente junta esse quebra-cabeça, a gente vê que a salvaguarda está acontecendo dalguma maneira, as vezes sem apoio, que é o que a gente precisa agora, ter esse apoio institucional dos municípios (Declaración de Patrícia Martins durante la VIII Festa do Fandango Caiçara, 2017).

Estos nuevos proyectos, redes de *fandangueiros*, asociaciones y acciones de entes societales o institucionales se han consolidado en los últimos años como respuesta a los trabajos iniciados con el Museu Vivo do Fandango.

4.3.1 Violas e Rabecas: a arte de construir instrumentos musicais

El proyecto, realizado en 2015 con apoyo del PROAC (Programa de Ação Cultural) de la Secretaria de Estado da Cultura de São Paulo, consistió en una serie de mesas de diálogo y talleres dirigidos al público en general que mostrasen las etapas de construcción de instrumentos del fandango con las técnicas de fabricación de Cananéia en manos del *mestre* Zé Pereira y sus aprendices, con el propósito de difundir su valor artesanal y la importancia de su manutención.

El proyecto provocó también el intercambio de conocimientos y técnicas relacionados a la construcción de los instrumentos con la Associação Mandicuéra de la Ilha dos Valadares. En la página de Facebook del proyecto se exaltó el intercambio entre *mestres* y aprendices de las dos localidades se estrechó la red colaborativa de *fandangueiros caiçara*, por lo que fue posible compartir mutuas vivencias, líricas locales, estilos musicales y experiencias.

4.3.2 Artesanías caiçara

El proyecto “Artesanías caiçara, a sustentabilidade do fandango a través da construção de instrumentos musicais” fue realizado en 2017 con incentivo del IPHAN para la realización de talleres de construcción de *rabecas*, *violas*, *machetes*, *adufos* y *caixas* con una doble finalidad: primero, para atender la demanda local de instrumentos entre los

fandangueiros de la región, que en muchos casos continuaban tocando con instrumentos antiqúisimos, algunos con averías subsanadas ingeniosamente para continuar funcionando; segundo, para instaurar un proceso de enseñanza/aprendizaje para la transmisión de conocimientos sobre lutería *caiçara*.

Figura 16. Proyecto Artesanías Caiçaras en la construcción de instrumentos.



Fuente: Flávio Rocha, 2017.

El proyecto contó con becarios/aprendices, seleccionados por medio de llamada pública, en el que podía concurrir cualquiera que tuviera interés, tuviera conocimiento previo o no. Los *mestres luthiers* fueron Aorelio Domingues e Cleiton do Prado. Las técnicas de elaboración trabajadas, aunque eran inspiradas en las formas tradicionales o artesanales, se valieron de maquinarias que facilitaban la labor manual.

Los instrumentos construidos, que alcanzaban casi las 50 piezas, fueron entregados a los *mestres* y músicos provenientes de Paranaguá, Iguape, Cananéia, Parati, Ubatuba e Guaraqueçaba, presentes en la VII Festa do Fandango Caiçara de Paranaguá, así como posteriormente distribuidos a los *fandangueiros* de Barra de Ararapira y Guaraqueçaba que no habían podido asistir al evento.

Figura 17. Proyecto Artesanias Caiçaras en la entrega de los instrumentos construidos.



Fuente: Flavio Rocha, 2017.

“Artesanias Caiçaras” fue pensado como una acción en pro de la salvaguarda del fandango *caiçara*, pues tenía como premisa la formación de nuevas generaciones de constructores de instrumentos para el fandango que asegurasen la transmisión de las técnicas de laudería, pero también un conocimiento consciente de la relación medioambiental y los derechos de las culturas populares en la extracción de materia prima para el mantenimiento de sus formas de vida, que forman parte del universos cultural que permea al fandango.

4.3.3 Comitê da Salvaguarda do Fandango Caiçara

El Comitê da Salvaguarda fue formado para movilizar y articular a *fandangueros*, grupos de fandango, pesquisadores, produtores culturais, artistas, instituciones de la

sociedad civil, etc., para promover espacios de diálogo e integración para que el fandango *caiçara* continúe su trayectoria ejerciendo su función cultural y social.

El Comitê define su labor como el intento de “salvaguardar o Fandango Ciçara é apoiar sua continuidade de modo sustentável, atuar para melhoria das condições sociais e materiais de transmissão e reprodução que possibilitam sua existência” (Ô DE CASA, 2017).

El Comitê entiende que hay varias formas en las que se puede fortalecer la práctica del fandango, entre ellas el otorgamiento de apoyos financieros a los *fandangueiros* para apoyar la transmisión de la práctica, la organización comunitaria tal y como funcionaba en los mutirões, la garantía de que la población *caiçara* pueda tener acceso a las materias primas necesarias para sustentar sus formas de vida, etc. Entre las reivindicaciones que discute actualmente se encuentra la de repensar lo que hasta la fecha es considerado por los académicos y las instituciones como territorio *caiçara*³⁴, para extender esa comprensión y abarcar una región comprendida a partir de algunas localidades del estado de Santa Catarina hasta Paraty, en el estado de Rio de Janeiro, en donde también hay presencia de habitantes que se autoidentifican *caiçaras* y con los que se comparten algunos aspectos culturales, tales como el fandango. En palabras de Patricia Martins, investigadora e integrante del Comitê Provisório da Salvaguarda do Fandango *caiçara*:

A gente tem a Ubatuba aqui, a gente tem a Paraty aqui, que a pesar de não estarem naqueles cinco municípios do registro, desde já algum tempo estão conosco, apresentando ciranda, fandango [...] Esse debate está sendo feito, a questão do território como luta política. Além de subir, o recorte, que ele também olhe para essas comunidades mais ao sul [Declaración de Patricia Martins durante la Reunión del Comitê Provisório de Salvaguarda do Fandango *Caiçara*, 2017].

Actualmente, el Comitê se encuentra instituido de forma provisoria, pero se espera que a través de uno de sus proyectos, Ô de casa, pueda ser consolidado un comité integrado por los miembros oficiales.

³⁴ Véase la Figura 9 Mapa del territorio *caiçara* como ejemplo de la comprensión actual de demarcación *caiçara*.

4.3.4 Ô de casa

El proyecto Ô de casa, mobilização e articulação para salvaguarda do fandango caiçara funciona a través de talleres, foros institucionales, mesas de debate, bailes de fandango, y otros eventos planeados para ser realizados en los municipios de Guaraqueçaba, Paranaguá, Cananéia, Iguape y Ubatuba. “ô de casa!” es una frase utilizada en Brasil para llamar a la puerta de alguien a quien se espera que se encuentre en el interior, y fue recuperada para nominar al proyecto como una forma simbólica de convocar a los *caiçaras* involucrados en el fandango, una llamada a sumarse a las labores de salvaguarda. En palabras de Fernando Oliveira, que es coordinador general y produtor de Ô de casa:

Um dos objetivos do projeto Ô de casa é fazer encontros de todos esses municípios onde há ocorrência de fandango caiçara e pensar na relação dessas comunidades com a instituição e as políticas de salvaguarda de patrimônio imaterial, e que seja participativa, uma construção entre governo e sociedade [...] Por isso que o IPHAN cria esse coletivos deliberativos, para ajudar ao IPHAN a pensar e a conduzir as políticas de salvaguarda. A ideia é que durante o III Encontro [do Fandango e Cultura Caiçara] é que a gente conseguisse reunir o maior número de fandangueiros, mais o menos umas 300 ou 400 pessoas, para que eles pudessem escolher seus representantes para conformar o Comitê, que não seria mais provisório e passaria a ser definitivo (Declaración de Fernando Oliveira, durante la Reunião do Comitê Provisório de Salvaguarda do Fandango Caiçara, 2017).

Ô de casa tiene como misión, además de constituir de forma permanente el Comitê da Salvaguarda do Fandango Caiçara con miembros oficiales, para la construcción de un plan de salvaguarda a través de la recopilación y análisis de las demandas de los *fandangueiros* y entes asociados al fandango *caiçara* de toda la región.

4.4 FANDANGO EN LA CONTEMPORANEIDAD

Como prueba de la revitalización del fandango *caiçara* en el litoral, es posible distinguir algunos cambios que han tenido lugar dentro de los grupos de fandango, algunos

de ellos recorriendo un camino distinto a las formas más apegadas a los fandangos del pasado. Existió y existe entre algunos *fandangueiros* y sobre todo en los estudios de los folcloristas una preferencia por el fandango antiguo, por ser identificado como el fandango “original”, “puro” y “auténtico”; por otro lado, muchos grupos de fandango han mudado elementos del fandango de forma espontánea, algunos sutiles y otros más visibles, tales como la vestimenta (se han creado vestuarios específicos para el fandango que antes no existían), el uso de nuevos instrumentos musicales, el uso de otras técnicas y herramientas mecánicas en la construcción de los instrumentos, innovación en la lírica de las modas para hablar sobre temas actuales, etc. Estas dos posturas han creado tensiones en algún grado por contraponer un fandango más parecido al del pasado con un fandango proyectado hacia el futuro. Curiosamente, esta polémica se ha presentado más en los investigadores folcloristas que en los propios *fandangueiros*, lo que ha sido registrado por Carlos Eduardo Silveira (2014). En el caso del Museu Vivo do Fandango no permeó ninguna preferencia por un estilo particular de fandango, entendidos todos como parte del universo de la tradición de la cultura *caiçara*, con sus distintas manifestaciones y configuraciones.

Por existir en la época actual, todos los fandangos *caiçaras* realizados en los palcos, casas de fandangos, presentaciones y encuentros son, es verdad, contemporáneos. No obstante, he querido mencionar aquí algunas propuestas novedosas en los fandangos *caiçaras* que le apuestan a la innovación musical, estilística y visual para atraer a generaciones jóvenes y proyectarse hacia el futuro.

Amanhece - Fandango Pancada (2017) es el título del disco del *mestre* Aorelio Domingues, y se diferencia de otras producciones tradicionales por mezclar diferentes influencias musicales y estilos de fandangos de diferentes regiones. La irrupción del afoxé³⁵ y del bajo eléctrico en las modas valsadas y bajo acústico en las modas batidas que incluye el CD sorprende por anunciar la presencia de un interés por innovar el fandango y alcanzar nuevos públicos, sobre todo las generaciones más jóvenes, entusiasmadas por la hibridez del género y el visual moderno, pero también retoma un uso tan antiguo que ni en los fandangos tradicionales es común ver: el uso de la *colher* (cuchara) como instrumento. El disco mezcla

³⁵ El afoxé es un instrumento musical de percusión hecho con una calabaza hueca (guaje) cubierta con una red de cuentas y pendientes. El sonido se produce cuando se mueve rítmicamente para hacer circular las cuentas a lo largo del cuerpo de la calabaza.

lírca autoral sobre conflictos y luchas actuales por la reivindicación de los derechos de la población *caiçara*, y versos tradicionales que pertenecen al imaginario popular de la localidad. Durante la presentación del material sonoro en la Ilha dos Valadares, en 2017, donde estuve presnete, varios adolescentes denominaron el grupo como “fandango pop”.

Entre las músicas con contenido político de esta producción se incluye la Moda da Força Verde³⁶ (chamarrita), de Aorelio Domingues e Ivo Costa. Esta moda denuncia la violación a los derechos de los pueblos y comunidades tradicionales del sur de Brasil por la implantación de parques nacionales en territorios de comunidades *caiçaras*:

Moda da Força Verde (fragmento)

Coitado do pescador
que precisa de pescar
atrás da nota de cem
pro pão não deixar faltar
a turma da força verde
estão saindo pro mar.

A turma da força verde
se dizem de autoridade
chegando na embarcação
eles multam de verdade
e se a malha não der certo
eles mandam pra cidade.

Eles prendem malha cinco
e prendem meu gerival
não deixam mais dar um cerco
não deixam cortar um pau
liberam a pesca lá fora
dizendo que não faz mal.

Amanhece probablemente inaugure una oleada de novedades en materia musical que resignifique los elementos tradicionales en un proceso constante de construcción de la identidad *caiçara* y la recepción de nuevos públicos para el fandango *caiçara*.

Así como el Fandango Pancada, también podemos reconocer como inovador el grupo Manema, surgido de la unión de seis *fandangueiros* jóvenes que siempre tocaban juntos en las fiestas de la región, aunque provenían de dos diferentes municipios de São Paulo: Iguape y Peruíbe. Debido a su afinidad decidieron unirse y conformar el grupo Manema, cuyo

³⁶ La Força Verde (en español, Fuerza Verde) es el nombre dado al Batallón de Policía Ambiental, una unidad policial militar especializada en la vigilancia ambiental.

nombre proviene de un tipo de harina de mandioca, producto típico de la culinaria *caiçara*. Siendo todos sus integrantes jóvenes, el grupo ha buscado modernizar el fandango para conseguir la aceptación entre las nuevas generaciones, pero mantienen la preocupación de preservar sus raíces. Su forma de tocar es rápida y cadenciosa, invitando al baile en cada moda. Hasta ahora cuentan con un CD, titulado Pixé de Manema (2013).

El Grupo Fato no es, en términos estrictos, un grupo de fandango *caiçara*. Sus integrantes son originarios de Curitiba, en Paraná. Ellos definen su estilo musical como “música popular urbana”, y lo cierto es que se inspiran de diversas influencias de vertientes musicales variadas, tanto de culturas tradicionales locales, como los *caiçaras*, como de culturas antiguas y lejanas. Llama la atención en sus videos de Youtube que el Grupo Fato usa rabecas como instrumentos musicales en algunas de sus canciones, pero también tamancos, usados como instrumentos de percusión, no sólo en *batidos* rítmicos en los pies de danzadores, sino que también adaptados en la forma de una *tamancalha*, un instrumento inventado por Ze Loureiro Neto, que consiste en un mecanismo compuesto por tres pares de tamancos asegurados por agarraderas de metal para tamanquear con las manos sobre una caja de madera. Así, siendo accionado por una sola persona, consigue imitar el tamanqueado de tres danzantes. Es curioso también que en este grupo las mujeres también baten *tamanco* para generar la percusión.

Estas agrupaciones y sus propuestas innovadoras demuestran que el fandango *caiçara*, en manos de los *mestres* jóvenes, está buscando nuevas formas de representarse para huir de las posturas proteccionistas y de la imitación del pasado. No sería de extrañar que en el futuro próximo más grupos de fandango surjan con estas inquietudes, pues es característica de la cultura viva que muda, evoluciones y se adapte a los nuevos tiempos.

4.5 PATRIMONIALIZACIÓN CULTURAL EN BRASIL

En 1936, Mário de Andrade elaboró un anteproyecto para la creación de un organismo federal de protección al patrimonio. Es así que se crea el Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN) y comienza a funcionar con carácter provisorio hasta el año

siguiente, cuando es promulgado el Decreto nº25, que regula formalmente el SPHAN y le dota de atribuciones. En este Decreto, también conocido como Lei brasileira de preservação do patrimônio histórico e cultural, es la primera manifestación del Estado respecto al patrimonio como objeto de protección obligatoria por parte del poder público, y le confiere atributos que conforman un proyecto de construcción de la identidad nacional. Los bienes patrimoniales refuerzan la noción de ciudadanía, objetivan en entidades visibles la idea de nación, funcionan como pruebas materiales de la historia oficial nacional, y construyen el mito de nación y lo legitiman (FONSECA, 2005). En el Artículo 1º se define el patrimonio histórico y artístico como “o conjunto dos bens móveis e imóveis existentes no país e cuja conservação seja de interesse público, quer por sua vinculação a fatos memoráveis da história do Brasil, quer por seu excepcional valor arqueológico ou etnográfico, bibliográfico ou artístico” (BRASIL, 1937, p. 1). El SPHAN habría de cambiar de nombre en 1946, para ser denominado Departamento do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (DPHAN). Para 1961 se promulga la ley nº 3.924, en el que se dispone la protección a los monumentos arqueológicos y prehistóricos. En 1970 el organismo sería transformado nuevamente, y se crearía el Instituto do Patrimônio Artístico y Cultural (IPHAN), activo hasta la actualidad. (BARRADAS, 2011). Hasta ese momento el patrimônio nacional en Brasil era únicamente el material, aquel que pudiera registrarse mediante *tombamento*³⁷ en cuatro grandes libros: el Livro do Tombo Arqueológico, Etnográfico e Paisagístico; el Livro do Tombo Histórico; el Livro do Tombo das Belas Artes y el Livro do Tombo das Artes Aplicadas.

Esto no es de extrañar, pues en el ámbito internacional la concepción de patrimonio cultural también estuvo limitada apenas a su dimensión física. La Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura, institución creada en 1945 para velar por la conservación y protección del patrimonio mundial, tuvo una labor en materia de salvaguarda mayormente confinada al aspecto tangible del patrimonio (obras de arte, objetos y monumentos de interés histórico), obviando la dimensión “inmaterial” del patrimonio, aquella relacionada con las culturas populares y sus prácticas. Fue hasta 1989 que la

³⁷ El *tombamento* es el registro del patrimonio por parte del algún órgano del Estado que cumple con tal función. Se aplica a bienes muebles e inmuebles, es decir, de carácter tangible.

Conferencia General de la UNESCO adoptó una Recomendación para la salvaguarda de la cultura tradicional y popular.

Cada testemunho material não é mais portanto considerado isoladamente, mas em seu contexto e na compreensão das múltiplas relações que mantém de modo recíproco com seu ambiente físico –cultural e natural– e não físico. Os elementos do patrimônio físico aparecem, juntamente com seu ambiente, sempre como suporte de saberes, de práticas e de crenças; eles organizam uma “paisagem” vivida pela comunidade e participam de sua identidade (LÉVI-STRAUSS, 2006, p. 78).

En Brasil, el 4 de agosto de 2000 se instituyó el Decreto nº 3.551 “Registro de Bens Culturais de Natureza Imaterial que constituem patrimônio cultural brasileiro, cria o Programa Nacional do Patrimônio Imaterial e dá outras providências”. En ese registro son considerados los saberes y prácticas cotidianas de comunidades; celebraciones, rituales, fiestas; formas de expresión literarias, musicales, plásticas y escénicas; lugares en donde se desarrollan prácticas culturales colectivas, en fin, aquellas manifestaciones no tangibles que grupos sociales brasileños reconozcan como parte de su patrimonio cultural. Con esta nueva perspectiva el IPHAN abarca un espectro mayor que sólo las construcciones de importancia arquitectónica, los monumentos y los símbolos de la historia oficial, sino también las manifestaciones culturales representativas para grupos de las clases populares brasileñas. Simone Toji, antropóloga del IPHAN São Paulo, explica este proceso de patrimonialización en la historia de Brasil:

O IPHAN é um órgão que tem oitenta anos. E começou na década de 1930 com uma política de patrimônio material que é conhecida por um instrumento chamado tombamento. Mas o termo de salvaguarda surge recentemente atrelada a uma política de patrimônio imaterial, que só vai vir a partir de discussões na década de 1980; e que que estava acontecendo no Brasil nessa década? O Brasil estava saindo dum regime militar e estava se tentando fazer uma redemocratização do país. E falar de democracia é falar da participação do povo. Então na constituição de 1988 tem um artigo, o artigo 216, que fala da proteção do patrimônio cultural do Brasil, fala sobre o tombamento e o registro. E a política do patrimônio imaterial vem desse processo de pensar como realizar a participação do povo nas políticas públicas, de diálogo entre Estado e sociedade [...]. Por isso o IPHAN não define o que é patrimônio cultural imaterial, ele precisa ser provocado, e a partir do que certos grupos da sociedade reconheçam como patrimônio, é patrimônio. A

definição só e feita junto com a sociedade. A outra questão é que quando a política de patrimônio imaterial reconhece ao patrimônio cultural brasileiro por meio do instrumento do registro, a execução da salvaguarda também tem que ser compartilhada entre Estado e sociedade [...] (Declaración de Simone Toji durante la conferencia “A salvaguarda do fandango: diferentes atores, diferentes perspectivas”, 2017).

Es, por tanto, de gran importancia la voz de los miembros de la sociedad civil para la inscripción en el Registro del bien inmaterial, sumada a la documentación científica recopilada por el Instituto do Patrimônio Histórico y Artístico Nacional (IPHAN), órgano vinculado al Ministério da Cultura (MinC). En el Decreto se instituyen cuatro libros para tipificar los registros: el primero dedicado a recopilar los saberes y formas de hacer cotidianos de las comunidades; el segundo dedicado a las celebraciones, rituales, fiestas y otras prácticas de la vida social; el tercero para las formas de expresión literarias, musicales, plásticas, escénicas y lúdicas; y el cuarto para los mercados, ferias, santuarios y otros sitios en donde se desarrollan prácticas culturales colectivas (BRASIL, 2000).

Debido a su carácter inmaterial, vivo, mutable y transitorio, la permanencia de estos bienes en el registro es reevaluada cada diez años, a fin de examinar si continúan siendo significativos para un grupo social. El patrimonio inmaterial está ligado a la práctica viva, y si dentro de una sociedad esa práctica es abandonada, dicho bien no puede ser forzado a congelarse en el tiempo. El patrimonio inmaterial siempre estará en las manos de sus practicantes durante el tiempo en que les sea representativo. El Decreto, por su parte, pretende estudiarlo, realizar el inventario, dar reconocimiento de su importancia a los detentores de ese patrimonio, estimular la continuación de la práctica, colaborar para su transmisión a las nuevas generaciones y crear conciencia social del valor del patrimonio (LÉVI-STRAUSS, 2006).

El Decreto n° 3.551 fue un importante precedente no sólo para Brasil, sino también para el ámbito internacional. La comisión que trabajó en la redacción del Decreto realizó una contribución relevante al análisis científico y debate conceptual que la UNESCO utilizaría para la realización de un estudio preliminar sobre la viabilidad de una convención internacional para la salvaguarda del patrimonio inmaterial (LÉVI-STRAUSS, 2006). Efectivamente, un poco más tarde, en la Conferencia General de la UNESCO de 2003 fue

aprobada la Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial, con el propósito de salvaguardar los usos, representaciones, expresiones, conocimientos y técnicas que las comunidades reconocen como parte de su patrimonio cultural, a través de un programa jurídico que los proteja (UNESCO, 2003).

4.5.1 Reconocimiento del fandango *caiçara* como Patrimonio Cultural Nacional

Después de muchos encuentros y amplios diálogos y debates, la red de agentes involucrados en la práctica del fandango, tanto societales como institucionales, conformadas en las colaboraciones realizadas a lo largo del trabajo del Museu Vivo do Fandango, decidieron que debía solicitarse el pedido de registro del fandango *caiçara* como forma de expresión del patrimonio inmaterial brasileño. La diversidad de informaciones y registros recopilados por el Museu Vivo sirvió a su vez como material que integró la documentación necesaria para el pedido formal de registro del fandango *caiçara* como Patrimônio Cultural Brasileiro.

Durante el II Encontro de Fandango e Cultura Caiçara, en Guaraqueçaba, fue entregada al IPHAN la carpeta de informaciones y la solicitud, firmada en total por 400 *fandangueiros* y agentes culturales. El material entregado incluía la justificativa de pedido de registro, la descripción de la práctica del fandango *caiçara* como cultura tradicional y los sitios en donde es encontrado, la enumeración de practicantes y grupos de fandango registrados, así como sus características que los identifican como grupos populares, informaciones históricas básicas sobre el fandango y las referencias documentales y bibliográficas disponibles (IPHAN, 2011). En 2012 el fandango *caiçara* es reconocido oficialmente como Bien Cultural y aparece formalmente en el Livro de Registro das Formas de Expressão como patrimonio de la cultura inmaterial brasilera. A partir de ahí comienza la etapa de construcción de acciones de salvaguarda del bien cultural considerado patrimonio, pues resulta fundamental asegurar su continuidad. Para construir conjuntamente las labores emergenciales fue necesaria la organización de reuniones constantes que involucrasen el trabajo de individuos, grupos y asociaciones.

[O fandango caiçara] foi reconhecido como patrimônio em dezembro de 2012. Aí começa essa etapa que muita gente pergunta, mas o que é isso? a salvaguarda? Depois de um bem é registrado, passa-se a se construir ações de salvaguarda, de manutenção, de sustentabilidade; para que aquilo seja considerado patrimônio ele precisa ter condições para que tenha continuidade [...] o patrimônio imaterial precisa estar em prática, sendo feito pelas pessoas que o fazem [...] O termo salvaguarda é usado para falar sobre essas ações que vem depois do registro [...]. Em 2014 o grupo começa se reunir para pensar nessa salvaguarda. No site do IPHAN, no dossiê de registro do fandango, tem uma nota de rodapé que coloca as instituições que estavam registradas na salvaguarda. A primeira reunião foi feita em Cananeia em 2014, e aquelas pessoas foram chamadas para começar a discutir que ações poderiam ser feitas, o que era urgente, o que era emergencial. Os fandangueiros todos precisavam se encontrar para poder falar de salvaguarda (Declaración de Patrícia Martins durante la VIII Festa do Fandango Caiçara, 2017).

Es importante señalar que en el registro del IPHAN fue establecido como territorio de fandango *caiçara* el litoral sur de São Paulo y norte de Paraná, especificándose los municipios de Morretes, Paranaguá, Guaraqueçaba, Cananéia e Iguape, precisamente aquellos cinco municipios en donde había realizado las labores de pesquisa el Museu Vivo do Fandango. Sin embargo, existen otras localidades que no aparecen en el registro formal, y sin embargo se han integrado a la red de *fandangueiros*, como Ubatuba (São Paulo) y Paraty (Rio de Janeiro), que tienen presencia de población *caiçara* y comparten elementos de la cultura, como el fandango. Es por eso que grupos de Ubatuba y Paraty participan de los proyectos, encuentros y fiestas de fandango realizados en los últimos años.

Quando o IPHAN junto com a Associação Caburé, que na época eram o Alexandre [Pimentel] e a Joana [Corrêa]... eles vieron e nós apresentamos nossas danças... só que já tinha sido feito um trabalho anterior a 2008, em 2004 eles já tinham feito uma pesquisa com o IPHAN para o registro do fandango como patrimônio. Já tinha sido feito todo o trabalho de catalogação dessa região, então ficou muito focado entre o sul do São Paulo com o norte do Paraná. Depois eles foram entender que tinha fandango em Caraguatatuba, São Sebastião, Ilhabela, Boraceia, Ubatuba, Ilha Grande, Trindade (onde minha família também vem), Paraty, Tarituba... o fandango pegava toda essa região. Só que já tinha sido feito esse trabalho e a gente não saiu nesse material de divulgação (Entrevista realizada a Mario Gato, fandangueiro do grupo Fandango Caiçara Ubatubano, 2017).

Entre las dificultades para la implementación de un plan de salvaguarda se encuentra el hecho de que muchas veces las políticas públicas relacionadas con la cultura y el patrimonio se encuentran en conflicto con otras directrices, como en el caso del fandango *caiçara*, legislaciones en materia de conservación ambiental. Por ello resulta necesario trabajar en una agenda conjunta entre el Ministério da Cultura (MinC) y el Ministério do Meio Ambiente (MMA) para discutir las formas en que la población *caiçara* tenga acceso al uso legítimo de su territorio, la extracción sustentable de materias primas ligadas a formas de vida tradicionales y estímulos para la continuidad de las prácticas ancestrales ligadas a los recursos naturales. Estas luchas de reivindicación son, para los *caiçara*, parte fundamental de la salvaguarda del fandango:

Eu não posso falar pelas outras regiões, mas aqui na nossa região [Paranaguá] o entendimento que as pessoas tem sobre a salvaguarda é que a salvaguarda é um dinheiro que vem do IPHAN ou do governo federal, mas não é. A salvaguarda somos nós! Salvaguarda é a gente que tem que correr da Guarda Florestal para cortar uma caxeta para fazer os instrumentos [do fandango], porque é importante que as violas e as rabecas forem de caxeta. Salvaguarda é lutar para não ter que precisar correr dessa polícia florestal. Esses são os processos de salvaguarda, as nossas lutas (Declaración de Aorélio Domingues, durante la Reunião do Comitê Provisório de Salvaguarda do Fandango Caiçara, 2017).

Una vez que el Estado reconoce la existencia e importância del fandango *caiçara* como patrimônio cultural resulta innegable su compromiso en asegurar que las condiciones sean propicias para el fortalecimiento de su práctica. Condiciones que pueden materializarse en la creación de una reserva extractivista para ser utilizada por poblaciones *caiçaras*, tal como lo contempla la ley del Sistema Nacional de Unidades de Conservação (SNUC), que tiene como objetivo “proteger os recursos naturais necessários à subsistência de populações tradicionais, respeitando e valorizando seu conhecimento e sua cultura e promovendo-as social e economicamente” (BRASIL, 2011, p.7), y que para tal propósito tiene prevista la creación de la Reserva de Desenvolvimento Sustentável, entendida como un

[...] área natural que abriga populações tradicionais, cuja existência baseia-se em sistemas sustentáveis de exploração dos recursos naturais, desenvolvidos ao longo de gerações e adaptados às condições ecológicas locais e que desempenham um

papel fundamental na proteção da natureza e na manutenção da diversidade biológica (BRASIL, 2011, p. 13).

Respetar y valorizar las formas de vida sustentables de las poblaciones tradicionales como la *caiçara* es una deuda pendiente del SNUC para demostrar que es posible conservar el medio ambiente e incentivar la preservación de la cultura.

La salvaguarda del patrimonio inmaterial no es posible imponerla desde fuera, con un programa redentor que rescate del peligro de extinción a una práctica cultural viva, estrechamente ligada a las formas de producción de los medios de subsistencia y representaciones simbólicas de sus practicantes. En el caso del fandango *caiçara*, su salvaguarda comenzó décadas atrás, desde el momento en que los grupos *caiçara* locales, percibiendo que sus medios de subsistencia y prácticas tradicionales –como el *mutirão*– se habían alterado, comenzaron a procurar vías alternas para la realización de su fiesta. Esas casas de fandango construidas con sus fuerzas y recursos por iniciativa propia; los grupos de fandango que se formaron para continuar tocando la música; los proyectos personales o grupales por enseñar a jóvenes y niños el arte del *batido* y *valsado*, en fin, todas aquellas iniciativas que surgieron desde la década de los 60 del siglo pasado y que, pese a las voces que anunciaban la muerte del fandango continuaron con su voluntad de mantenerlo presente, ellos representaron y representan hasta ahora la verdadera salvaguarda.

Esta afirmación no niega de modo ninguno que el apoyo externo e institucional que representó el Museu Vivo do Fandango fue extremadamente relevante para la construcción de alianzas que sumaran fuerzas para revitalizar la práctica, para encontrar sustento legal en la lucha por sus derechos reivindicados, para conseguir medios de difusión del fandango en otros espacios en los que antes se había visto exento.

III. CONSIDERACIONES FINALES

A pesar de que los orígenes de término y de la fiesta comunitaria que se ha denominado fandango tanto en México como en Brasil son objeto de debate, las evidencias más fuertes apuntan a que dicho evento festivo tuvo su génesis en América, en el crisol que resultó este continente con la amalgama cultural producto de la llegada de los colonizadores ibéricos, su relación con comunidades indígenas locales y los negros esclavos de la diáspora africana. Las características culturales de sus múltiples ramificaciones, cada una con diferentes orígenes y procesos de contacto unas con otras dieron lugar a las distintas manifestaciones de los fandangos en cada región, siendo analizados en estas páginas apenas el fandango *caiçara* y el fandango jarocho.

Las evidentes diferencias entre los dos fandangos en relación al idioma, los instrumentos musicales utilizados, la sonoridad, sus representaciones sociales, su relación con el territorio y espacio natural, la estructura de la lírica, etc., confluyen en varias características en común, como su origen rural; algunas temáticas en la lírica relacionada con el mar, el campo, los animales, la morena como musa; el baile zapateado o *batido* en tarima de madera; su carácter secular; su función como herramienta de denuncia social y la principal: su esencia comunitaria. No hay fandango desde la individualidad y sí en la suma de los entes que le componen.

Ambos fandangos vivenciaron momentos críticos en su realización al carecer de una generación de relevo en los practicantes, debido a la conjunción de diferentes circunstancias particulares correspondientes a los sucesos históricos, políticos y sociales de cada país en las primeras décadas del siglo XX. En el caso mexicano la desaceleración económica y cultural de la región jarocho y el ambiente bélico de la Revolución afectaron la práctica de la fiesta jarocho. Posteriormente la popularización de la radio y la televisión como forma de entretenimiento disminuyó el interés de los jóvenes por el son jarocho en su escenario de origen, el ámbito rural. El son campesino fue visto como un género musical con apariencia caduca frente a géneros musicales de moda que aparecían en los medios de comunicación, sumado a que el son jarocho que sí se había popularizado era una versión estilizada y folclorizada que, por contraste, hizo parecer el son y los fandangos campesinos como cosa

menor. Ya en el caso del fandango *caiçara* en Brasil, la migración de *caiçaras* a las periferias urbanas provocada por la especulación inmobiliaria, así como la formación de unidades de conservación ambiental de protección integral que prohibieron la manutención de formas de vida tradicionales relacionadas con la pesca, agricultura y extracción de recursos naturales provocaron la desterritorialización de la población *caiçara* y la alteración de su sociabilidad comunitaria, lo que terminó afectando el fandango y otras manifestaciones sociales, como el *mutirão*. A eso debió sumársele la influencia de creencias religiosas censuradoras del fandango y la popularización de ritmos urbanos entre la juventud del litoral que restó vigencia al estilo tradicional y rural del género.

Para solventar estos momentos críticos en la práctica de los fandangos, tanto en Brasil como en México surgieron fandangueros y *fandangueiros* dispuestos a revitalizar la tradición con iniciativas que incidieron en el ámbito local, regional y nacional.

El fandango jarocho tuvo una “generación de rescate del son” formada por jóvenes que a partir de la década del 70 procuraron recuperar la música campesina que dio lugar a los fandangos de antaño, y para ello recurrieron a los escasos fandangueros antiguos que restaban en las rancherías de Veracruz. Así, con el conocimiento de los viejos fue posible que nuevas generaciones aprendieran a tocar las jaranas y los requintos, entonar versos antiguos y zapatear sobre la tarima. En la suma de esos esfuerzos colectivos se forjó el Movimiento jaranero. El Movimiento, iniciado por iniciativa ciudadana, pronto habría de encontrar aliados en las instituciones culturales del Estado, y gracias a diversos promotores culturales el son jarocho y los fandangos ganaron una vitalidad incuestionable.

El fandango *caiçara*, a su vez, en la década de los 60 vivenció una época de interés renovado, por lo que algunos grupos de fandango fueron creados en diversas localidades, algunas casas de fandango se mantenían en pie y funcionaban de forma regular o esporádica, inclusive algunos *fandangueiros* enfocaban sus esfuerzos por enseñar a construir los instrumentos, a tocar las *rabecas* y *violas*. Estas importantes iniciativas, por tratarse de situaciones locales y aisladas, ignoraban la pervivencia del fandango en una amplia región del litoral sur de Brasil, es decir, ignoraban que los fandangos pertenecían a un enorme imaginario de la cultura *caiçara* que sobrepasaba las fronteras locales y estatales. Fue a partir del 2015 con el inicio de actividades del Museu Vivo do Fandango, un proyecto ideado

por la ONG Associação Cultural Caburé, que fueron realizados extensos registros audiovisuales, entrevistas, pesquisas, reuniones de *fandangueiros* de São Paulo y Paraná, labores de concientización, difusión y reivindicación de la cultura *caiçara* y el inicio de la consolidación de una red de investigadores, promotores culturales, *mestres* y practicantes del fandango.

Tanto para el fandango jarocho como para el fandango *caiçara* fueron de especial relevancia los eventos que congregaban fandangueros y *fandangueiros* de diversas localidades. Los Encuentros de Jaraneros y Decimistas, en el caso mexicano, y los Encuentros de Fandango y Cultura Caiçara, así como las Festas do Fandango en el caso brasileño representaron excelentes espacios de intercambio, reconocimiento de la riqueza cultural de las variedades practicadas en cada región, continuo aprendizaje en las diferencias y la concretización de redes de colaboración en el universo tan vasto de la tradición; pero también fortalecieron la noción identitaria de los individuos con sus prácticas culturales y funcionaron como plataformas para la difusión del son jarocho y el fandango *caiçara*. Las Festas y Encuentros que se realizan anualmente demuestran que el movimiento revitalizador de ambos fandangos cobra fuerza, ya que nuevos actores se suman a la práctica y otros tantos diversifican la ejecución musical, presentan propuestas novedosas y se manifiestan en diferentes plataformas además de los discos compactos, como Youtube.

La salvaguarda de los fandangos *caiçaras* y jarochos estuvo siempre en manos de sus practicantes, pues sólo estos tendrán la voz cantante en el curso que sus propias prácticas culturales tendrán. Sin embargo, es precisamente en el entramado de colaboración entre los entes societales y los entes institucionales –ya sean ONG, promotores culturales o iniciativa privada– que muchas de las acciones de salvaguarda han podido concretarse, pues

Preservar não é só guardar uma coisa, um objeto, uma construção, um miolo histórico de uma cidade velha. Preservar também é gravar depoimentos, sons, músicas populares e eruditas. Preservar é manter vivo, mesmo que alterados, usos e costumes populares (LEMOS, *apud* BARRADAS, 2011, p. 24).

La preocupación por mantener la memoria social es común al fandango *caiçara* y al fandango jarocho. Ambos presentan una tensión entre el pasado y el presente en nombre de la necesidad de la conservación de lo tradicional, asociado comúnmente a narrativas que

enaltecen tiempos antiguos. En ambos surgen dinámicas sociales que se desdoblán, por un lado, en el intento de preservar características antiguas, que remeten a una pretendida autenticidad en la práctica, y por otro, recurrir a estrategias de inserción de los fandangos en otras esferas sociales, como los escenarios, la hibridación musical, las presentaciones al público y una búsqueda por la actualización del género.

Cuando se ha debatido la preservación o salvaguarda de prácticas culturales como los fandangos, ha sido inevitable que surjan perspectivas folclorizantes que intentan congelar en el tiempo la tradición, pues las alteraciones son vistas como desviaciones de un estado original, con un temor de “pérdida” de una supuesta esencia. Por otro lado, ha sido inevitable también que aparezcan variaciones, y divergencias en la práctica que responden a nuevos contextos sociales y económicos, y que han buscado abrirse camino entre las nuevas generaciones.

Sin duda, para que una práctica siga vigente en un entorno social específico es preciso que continúe siendo significativa para sus practicantes, que cada generación que la hereda se apropie de ella y preserve aquello que continúa representándole a la vez que sea capaz de modificarla a necesidad. Como un ciclo vital, las manifestaciones culturales surgen, evolucionan, se diversifican (o no) y aquello que debe morir es olvidado, mientras que lo significativo permanece, pronto a ser afectado nuevamente por el ciclo vital.

Con sus semejanzas y diferencias en los procesos de revivificación y salvaguarda de fandangos, ambas prácticas continúan su devenir vital, tanto en el ambiente festivo como en su lucha por representar voces de denuncia y reivindicación social o política. Existen, kilómetros más, kilómetros menos, una distancia de por lo menos 7,000 Km entre las regiones en donde se practican los fandangos jarocho y los fandangos *caiçara*, pero algunas distancias han sido salvadas, y algunos *fandangueiros caiçaras* en Paranaguá ya tuvieron contacto con fandangueros jarocho o, más específicamente, jarochilangos. Aorélio Domingues, *fandangueiro* de Paranaguá, contó sus impresiones:

A gente recebeu a semana passada a visita dum casal do México, porque eles tem fandango lá, e eles viram e falaram muito sobre o fandango, eles tocaram as músicas e vimos umas imagens, foi muito bonito. A construção dos instrumentos deles tem muito a ver com a nossa; e principalmente o toque, teve dois ritmos que

bateu com a chamarrita e com dondó, o ritmo musical bateu certinho com que tinham no México. Porém, eles dançaram e a menina dançou batendo tamanco e aí tem essa questão que eu sempre falo: por que a mulher no fandango brasileiro, no fandango caiçara, não bate tamanco? Aí a gente se remete na época onde não havia mulher portuguesa; provavelmente os portugueses que chegaram aqui e que deram origem a essa matriz do fandango dançaram com índia, com população local e essas mulheres não sabiam dançar. [...] Então no México as mulheres dançam fandango, aqui no Brasil as mulheres não dançam (Declaración de Aorélio Domingues, fandanguero caiçara de Paranaguá, 2017).

En el futuro tal vez sea posible un intercambio cultural más extenso entre *fandangueros caiçaras* y *fandangueros jarochos* para sumar fuerzas a través de las fronteras que, a pesar de lejanas geográficamente, conservan una cercanía asombrosa en sus raíces culturales.

*Ya me voy a retirar
con mi sombrero en la mano
que hasta la palma de llano
se tiene que marchitar
Aquí se acabó el cantar
y me voy por propio pie
te pido y te pediré
que ya no quiero vivir
y si me llego a morir
me recen un buscapiés.*

*Vamos dar a despedida
despedida vamos dar
não há machado que corte
a raiz do meu cantar.*

*Vamos dar por despedida
Meu amigo e camarada
Que para doi cantador, ai
Despedida não é nada.*

V. ANEXOS

En este apartado se encuentran las transcripciones de las entrevistas y declaraciones ofrecidas por *fandangueiros*, *mestres*, representantes del IPHAN São Paulo e IPHAN Paraná, coordinadores de proyectos de salvaguarda de fandangos, etc., durante la VIII Festa do Fandango Caiçara de Paranaguá, del 18 al 20 de agosto de 2017. Las transcripciones han sido “catalogadas” en bloques temáticos de acuerdo al carácter de la información ofrecida por los distintos sujetos abordados, para facilitar la identificación del contenido discursivo.

Las declaraciones fueron recopiladas a lo largo del evento, durante la Reunião do Comitê Provisório de Salvaguarda do Fandango Caiçara, las conferencias “A patrimonialização do fandango como ferramenta político-jurídica” y “A salvaguarda do fandango: diferentes atores, diferentes perspectivas”, así como entrevistas personales.

Patrícia Martins - Coordinadora general y productora de Õ de casa

Sobre la salvaguarda:

“[o fandango caiçara] foi reconhecido como patrimônio em dezembro de 2012 [pelo IPHAN]. Aí começa essa etapa que muita gente pergunta, mas o que é isso? a salvaguarda? Depois de um bem é registrado, passa-se a se construir ações de salvaguarda, de manutenção, de sustentabilidade; para que aquilo seja considerado patrimônio ele precisa ter condições para que tenha continuidade [...] o patrimônio imaterial precisa estar em prática, sendo feito pelas pessoas que o fazem [...] O termo salvaguarda é usado para falar sobre essas ações que vem depois do registro.

[...] O que é a salvaguarda? Muitos mestres perguntam para a gente. O que é a salvaguarda? A salvaguarda está sendo feita dia a dia por vocês, pelas associações, por indivíduos. A gente vê ações lá em Paraty, hoje tem grupo de fandango em Superagüi, aqui em Paranaguá são

várias as ações que acontecem, também em Iguape e toda a região... as coisas estão acontecendo, só que as vezes a gente não enxerga, mas quando a gente junta esse quebra-cabeça, a gente vê que a salvaguarda está acontecendo dalguma maneira, as vezes sem apoio, que é o que a gente precisa agora, ter esse apoio institucional dos municípios.

Sobre el Comité da Salvaguarda do fandango caiçara:

Em 2014 o grupo começa se reunir para pensar nessa salvaguarda. No site do IPHAN, no dossiê de registro do fandango, tem uma nota de rodapé que coloca as instituições que estavam registradas na salvaguarda. A primeira reunião foi feita em Cananeia em 2014, e aquelas pessoas foram chamadas para começar a discutir que ações poderiam ser feitas, o que era urgente, o que era emergencial. Os fandangueiros todos precisavam se encontrar para poder falar de salvaguarda. A grande dificuldade era essa, a gente conseguir se reunir, porque cada um era de um lugar ou um município distante e precisava de recurso para se movimentar. A segunda dificuldade era que esse grupo se fraccionava muito: algumas instituições nem existem mais, outras tem outros agentes que estão participando, outras pessoas simplesmente cansaram, desistiram, porque era um processo lento e deixaram de ir nas reuniões. Por isso agora é muito importante renovar esse Comité, porque quem sobrou do Comité efetivamente são praticamente mediadores, que não necessariamente são fandangueiros, mas são parceiros de muitas instituições, pesquisadores, produtores... Então por isso é importante de a gente retomar esse listado e ver em cada município quem pode entrar agora nesse Comité para fazê-lo funcionar efetivamente, que não seja mais provisório.

Sobre el proyecto Ô de casa:

Em 2015 solicitamos o recurso para montar o projeto chamado Ô de casa, que vai passar por alguns municípios, y a partir desse projeto a intenção é conseguir a renovação do Comité.

Fernando Oliveira (Coordenador general y produtor de Ô de casa)

Sobre el proyecto Ô de casa:

Um dos objetivos do projeto Ô de casa é fazer encontros de todos esses municípios onde há ocorrência de fandango caiçara e pensar na relação dessas comunidades com a instituição e as políticas de salvaguarda de patrimônio imaterial, e que seja participativa, uma construção entre governo e sociedade. [...] Por isso que o IPHAN cria esse coletivos deliberativos, para ajudar a o IPHAN a pensar e a conduzir as políticas de salvaguarda. A ideia é que durante o III Encontro [do Fandango e Cultura Caiçara] é que a gente conseguisse reunir o maior número de fandangueiros, mais o menos umas 300 ou 400 pessoas, para que eles pudessem escolher seus representantes para conformar o Comitê, que não seria mais provisório e passaria a ser definitivo. [...] O Comitê gestor tem que contemplar essa diversidade [de todos os municípios onde tem fandango caiçara]; não tem como fazer um Comitê gestor só de Guaraqueçaba ou só de Paranaguá, porque a gente está tratando de um bem que envolve dois estados. Mas nada impede, além de ter esse comitê gestor, ter um conselho municipal.

A pesar do IPHAN ter registrado o bem com patrimônio, não é só atribuição do IPHAN apoiar e incentivar a continuidade e sustentabilidade. A Festa do Fandango aqui está sendo realizada pelos grupos com apoio de uma série de instituições, e isso não é um favor, é um compromisso. Quando o IPHAN, um órgão do governo federal, registrou o fandango, não assumiu a missão de que a partir de agora vai garantir a continuidade do fandango. A continuidade, a salvaguarda é realizada por quem faz o fandango. Só que tem uma responsabilidade a partir de agora, e não só por parte do IPHAN, também o governo do estado, as prefeituras.

Aorelio Domingues (grupo Mandicuéra, Paranaguá)

Sobre la salvaguarda en manos de los actores sociales y la injerencia de las instituciones:

No sistema público existe uma questão que é: se não tem apoio na educação, a educação na escola ou na universidade não acontece; se não tem apoio na saúde, o hospital não funciona y assim por diante; mas a cultura não: ela acontece. Tenha apoio ou não tenha, vai ter roda de samba, vai ter fandango. Se tiver apoio e políticas para nos contemplar, melhor ainda, só que a gente tem que analisar se isso vai ser um benefício ou um atraso.

Sobre la generación de relevo asegurada en Paranaguá:

Eu fico feliz de ver muitos jovens, e vão chegar muitos mais jovens, na festa do fandango. Então a gente está em um momento diferente no fandango, que tem jovens tocando, cantando, tem coisas novas se reproduzindo.

Sobre la salvaguarda en manos de los fandangueros:

Eu não posso falar pelas outras regiões, mas aqui na nossa região [Paranaguá] o entendimento que as pessoas tem sobre a salvaguarda é que a salvaguarda é um dinheiro que vem do IPHAN ou do governo federal, mas não é. A salvaguarda somos nós! Salvaguarda é a gente que tem que correr da Guarda Florestal para cortar uma caxeta para fazer os instrumentos [do fandango], porque é importante que as violas e as rabecas forem de caxeta. Salvaguarda é lutar para não ter que precisar correr dessa polícia florestal. Esses são os processos de salvaguarda, as nossas lutas.

Então o processo de salvaguarda é isso: o que a gente vai fazer, como a gente vai se articular para que o mecanismo, o processo político de incentivo compreenda nossas demandas e nós podamos estar inseridos nas políticas criadas junto ao Ministério da Cultura, discutir e implementar lei dos mestres, estar junto y marcando território no Plano Nacional de Cultura. Porque o recurso que o governo tem lá e o recurso que a prefeitura tem aqui é público, é

nosso. Então a gente tem que ficar reivindicando para que esse dinheiro que é nosso, de toda a cidade, contemple a nossa diversidade. Então não é com dinheiro que vai vir caído do nada. As vezes se cruza muito braço e aponta-se muito dedo porque existe esse entendimento de que é um dinheiro que vai cair do céu e vai salvar o fandango, que vamos fazer figurino e casa do fandango. Mas na verdade não é isso, é o que a gente faz nosso dia a dia, construindo viola, [inaudible], batendo tamanco, dançando e ensaiando. Mas como isso pode ser promovido?

A gente tem que falar e debater, porque política e lei é uma coisa que demora. Desde que começou o Museu Vivo do Fandango foi todo um processo que involucrou un monte de pessoas para construir um dossier que deu origem ao registro. Hoje a gente tem o registro; agora vamos debater a salvaguarda, daqui a pouco política.

Sobre los cambios que ha traído el registro del fandango caiçara como patrimonio:

Agora a gente pode dialogar com as empresas que aqui em Paranaguá que estão fazendo empreendimentos na cidade, porque como o fandango é um bem registrado, eles vem conversar com o pessoal do fandango para amenizar aquele impacto cultural que teve, e esse diálogo antes não era possível. A gente está vindo com empresas uma possibilidade de apoio na redução de impacto. O fandango tem 500 anos de história, então como a gente ficou muito tempo sem conseguir promover isso, ficou muita coisa hoje para fazer: Tomaram nosso território, agora a gente não pode nem tirar caxeta; não pode pescar, não pode plantar; apagaram nossa música; colocaram muitas coisas acima da nossa identidade... então para a gente tentar sair disso tudo para intentar se contextualizar é difícil e precisa de muiros agentes: o mestre, o menino que dança, o menino que corta madeira, o menino da moto que sai fazendo divulgação... muita gente. Daí que a gente consegue entender o enorme do universo que é o fandango.

Sobre el trabajo que implica difundir la cultura caiçara en Paranaguá y la necesidad de trabajo colectivo de los fadangueiros y las instituciones:

Nossa Festa do Fandango dá para fazer uma festa enorme. Por exemplo, tem um encontro de motoqueiros aqui em Paranaguá e vocês não imaginam a beleza do evento. Tem muita gente, muita estrutura, muito tudo. E o fandango que está aqui há muito mais tempo não consegue essa visibilidade. A gente poderia estar vendendo nossa comida, nosso barreado, nossa rabeça, nossa música; as radios de aqui poderiam estar tocando nossa música e não tocam; a televisão poderia estar passando fandango e não passam; então são esses os espaços que a gente tem que lutar. Por isso que é muito trabalho que tem que ser feito. E cada um fazendo um pouco a gente vai se inserindo e nossa cultura volta a ser latente, dinâmica, importante.

Sobre algunas actividades locales para la reivindicación de la cultura caiçara

O Jorge pintou um mural, na Ilha dos Valadares justamente para as pessoas souberem onde eles estão chegando e que o fandango está aí na cara. É um graffiti, uma arte urbana, mas com um tema regional, então as pessoas agora tem uma identificação que se apropria, que se inflama, porque é nosso patrimônio.

Sobre cultura inmaterial y patrimonio:

A cultura inmaterial é muito difícil de preservar porque ela é ingênuvel. Tem gente que gosta de fandango e gente que não gosta, mas isso não interessa, o importante é que tem que preservar porque é nosso patrimônio

Sobre la relación entre los fandangueros y el gobierno municipal:

Camargo [Harrison Moreira de Camargo], nosso secretário [Secretario Municipal de Cultura e Turismo], entende que quando discutimos sobre política cultural na cidade não é nada contra ele nem contra o prefeito. A gente não é inimigo. A gente está apenas colocando nossos [inaudible].

Sobre el Museu Vivo do Fandango

Eu e meu compadre [Cleiton do Prado], a gente tava dando uma olhada no Museu Vivo do Fandango para rever as coisas ali e mais da metade dos mestres já faleceram, então aquela proposta de guia [Guia Museu Vivo do Fandango] já tá desatualizada, não serve mais como um guia. Eu acho que o Museu Vivo do Fandango deu origem a muita coisa e os reflexos dele ainda hoje são consideráveis. Acredito que muitos de nós nos conhecemos por causa do Museu Vivo e pelo Encontro de Fandango em Guaraqueçaba, são duas coisas muito importantes para esse processo da salvaguarda do fandango. Então o Museu é importante, mas ele precisa ter uma [inaudible]. Não sei se isso deve ser uma ação da Caburé para refazer [...].

Sobre los nuevos agentes en el fandango:

A gente tem um grupo na internet [Facebook] onde estão só os mestres, e eu contei dezoito figuras novas que estão encabeçando trabalhos. Isso é importante porque alguns não são mestres, mas tá abrindo o caminho para o reconhecimento desses agentes por nós.

Sobre el proteccionismo en el fandango:

As pessoas sempre querem um mestre que tem que estar lá no mato, que tem que estar lá nos sítios, escondido, coitado, analfabeto e ingênuo; mas não, as vezes o mestre fez uma faculdade, fez mestrado e tudo, então são figuras que já estão na frente.

Sobre su contacto con el fandango jarocho

A gente recebeu a semana passada a visita dum casal do México, porque eles tem fandango lá, e eles viram e falaram muito sobre o fandango, eles tocaram as músicas e vimos umas imagens, foi muito bonito. A construção dos instrumentos deles tem muito a ver com a nossa; e principalmente o toque, teve dois ritmos que bateu com a chamarrita e com dondó, o ritmo musical bateu certinho com que tinham no México. Porém, eles dançaram e a menina dançou batendo tamanco e aí tem essa questão que eu sempre falo: por que a mulher no fandango brasileiro, no fandango caiçara, não bate tamanco? Aí a gente se remete na época onde não havia mulher portuguesa; provavelmente os portugueses que chegaram aqui e que deram origem a essa matriz do fandango dançaram com índia, com população local e essas mulheres não sabiam dançar. [...] Então no México as mulheres dançam fandango, aqui no Brasil as mulheres não dançam.

Simone Toji – Antropóloga do IPHAN São Paulo

Sobre salvaguarda:

O que é salvaguarda? Os fandangueiros e as fandangueiras tem feito a salvaguarda já, já fizeram e estão fazendo. Todas as ações podem ser chamadas de salvaguarda, porém a especificidade desse termo que vamos discutir agora é quando esse termo vai estar ligado ao Estado, a uma fase do Estado; e nesse caso é com o Instituto do Patrimônio Histórico y

Artístico Nacional. Vou falar um pouco para vocês o histórico do IPHAN e como que essa palavra [salvuarda] vai chegar no IPHAN.

O IPHAN é um órgão que tem oitenta anos. E começou na década de 1930 com uma política de patrimônio material que é conhecida por um instrumento chamado tombamento. Mas o termo de salvuarda surge recentemente atrelada a uma política de patrimônio imaterial, que só vai vir a partir de discussões na década de 1980; e que que estava acontecendo no Brasil nessa década? O Brasil estava saindo dum regime militar e estava se tentando fazer uma redemocratização do país. E falar de democracia é falar da participação do povo. Então na constituição de 1988 tem um artigo, o artigo 216, que fala da proteção do patrimônio cultural do Brasil, fala sobre o tombamento e o registro. E a política do patrimônio imaterial vem desse processo de pensar como realizar a participação do povo nas políticas públicas, de diálogo entre Estado e sociedade. [...] Por isso o IPHAN não define o que é patrimônio cultural imaterial, ele precisa ser provocado, e a partir do que certos grupos da sociedade reconheçam como patrimônio, é patrimônio. A definição só e feita junto com a sociedade. A outra questão é que quando a política de patrimônio imaterial reconhece ao patrimônio cultural brasileiro por meio do instrumento do registro, a execução da salvuarda também tem que ser compartilhada entre Estado e sociedade [...].

Sobre el Museu Vivo do Fandango:

Em 2010, o Museu Vivo do Fandango foi reconhecido pela UNESCO, pela Convenção de Patrimônio Imaterial [sic], como uma boa prática, uma prática exemplar do mundo todo. [...] O mês passado o IPHAN foi procurado por uma comitiva do governo da Coreia do Sul, porque eles viram interessados em conhecer a política de patrimônio imaterial do Brasil. E eles vieram com o intuito de conhecer justamente o Museu Vivo do Fandango porque essa experiência está reconhecida pela UNESCO.

Juliano Martins Doberstein – Historiador del IPHAN Paraná

Sobre el patrimonio inmaterial:

A diferença entre patrimônio material e patrimônio imaterial é uma divisão didática. Quando a gente fala que um prédio é considerado patrimônio o que está sendo valorizado naquele prédio não é só a arquitetura, mas que aquilo remete aos nossos antepassados, isso que hoje em dia é imaterial. A mesma coisa com o patrimônio imaterial, que só se realiza por conta da materialidade. [...] Como os instrumentos musicais do fandango caiçara, que são coisas materiais, patrimônio material. Mas o importante para dar continuidade ao fandango é o conhecimento que está associado ali, o saber associado na construção dos instrumentos, de tocar os instrumentos, isso que é importante para o IPHAN [...].

Quando dentro do IPHAN começa a ser discutido o patrimônio imaterial, com esse conceito acaba sendo possível que seja reconhecido como patrimônio coisas que não podem ser tombadas, por exemplo o fandango. Como pode ser tombado o fandango? Vai tombar um instrumento? Vai tombar o mestre fandangueiro? Não, o que tem que ser reconhecido é o conhecimento ao redor da prática.

Sobre salvaguarda:

Muitas pessoas não conhecem o termo salvaguarda, mas todo mundo aqui, os fandangueiros, fazem salvaguarda. A UNESCO deu um nome para isso; a salvaguarda é essa transmissão de saberes que trouxe o fandango até hoje. E o fandango chegou até hoje independente do governo; mas a partir de agora, quando a gente está discutindo a salvaguarda se abre a possibilidade que a salvaguarda passe a ser realizada com apoio do governo. Mas esse apoio tem que manter o protagonismo de vocês, os fandangueiros. O Estado não vai assumir essa função que tinha na prática do tombamento, de dizer o que é certo e o que é errado, ou assumir a preservação do fandango. Ele só tem que apoiar, tem esse dever e compromisso [...].

Patrícia Martins (IFPR e da Associação Mandicuera de Paranaguá-PR)

Sobre el Museu Vivo do Fandango:

O Museu foi um grande iniciador no processo de registro, porque propiciou dentro dele essa visibilidade do fandango para os próprios fandangueiros, porque anteriormente em Paranaguá, em Guaraqueçaba, em Iguape, etcétera, as pessoas se conheciam mas ainda não tinha essa unidade tão forte criada dentro dessa ideia de ser fandangueiro caiçara.

O Museu Vivo do Fandango foi um projeto, uma ação cultural como o projeto Artesanías caiçara, como várias outras ações que são realizadas nos diferentes municípios. O projeto Museu Vivo causou um impacto muito grande porque ele faz que as pessoas se encontrem e aconteça o desdobramento do registro. Atualmente o saite do Museu Vivo não está mais no ar, porque os projetos tem um começo e um fim, e o Museu acabou já há alguns anos. Nós queríamos ativar de novo o saite ou fazer um novo saite, porque ainda que apareça como reconhecido pela UNESCO como projeto de salvaguarda, o saite não pode ser acessado, então tem um caminho estranho acontecendo aí para quem vai pesquisar o fandango.

Tem outra coisa acontecendo e é que se alguém vai pegar o livro do Museu Vivo ou o saite estivesse lá, tá totalmente desatualizado porque muita de gente que aparece aí já faleceu, outras nem estão mais fazendo fandango, endereços e telefones já mudaram, em fim. Hoje em 2017 o estado da arte do fandango é outro, não tem mais atualidade.

Dauro Marcos do Prado. Líder caiçara, presidente de la Unión de los moradores de Juréia e integrante de la Associação Jovens da Juréia

Sobre las luchas y reivindicaciones de la población caiçara:

A gente vem há muito tempo lutando pelos direitos da comunidade caiçara, a gente vem batalhando para que nossa cultura caiçara continue, nossos modos de fazer, criar e viver, para que nossos povos e comunidades tradicionais continuem lutando pelo Brasil inteiro. Eu faço parte duma associação que é a União dos Moradores da Juréia, onde foi criada uma Unidade de Conservação que dá proteção integral e proibiu todas as atividades das nossas comunidades. Eu acho que as comunidades tradicionais caiçara desde Santa Catarina até Paraty em Rio de Janeiro, vem sofrendo ao longo de vários anos essa pressão tanto da especulação imobiliária, quanto das grandes obras das grandes empresas, tanto da criação das unidades de conservação integral. A gente vive lá numa estação ecológica há trinta anos, batalhando, lutando para conseguir viver, continuar na terra e continuar com nossa cultura.

[...] A gente começou uma luta na Juréia em 1986 por conta da criação da estação ecológica, e a gente conseguiu resistir a pressão imobiliária, a pressão da usina nuclear, depois ainda a criação da unidade de conservação de proteção integral, os ambientalistas dizendo para nós que ia ter lá um santuário ecológico que ia manter a comunidade ali segura... e depois criou uma estação ecológica e proibiu toda atividade dessas comunidades, sendo que a comunidade caiçara vive da pesca, da roça, do extrativismo, vive do que tem no mato. E quando criam uma unidade de conservação dessa natureza, proibem toda atividade dessas comunidades. Isso não é só na Juréia, isso começa desde Santa Catarina e vai até Paraty, aonde estão essas comunidades caiçara morando e vivendo. Muitas comunidades já foram expulsas para cima do morro porque estão comprando nosso território.

Em 2004 a gente foi convidada para participar de uma comissão de povos e comunidades tradicionais em Brasília [...] e lá conheci um monte de gente, de comunidades que estão lutando pelo mesmo objetivo, lutando pelo território, porque quando a comunidade perde o território perde a cultura. Essa é a pauta número 1 dos povos tradicionais do Brasil.

Sobre el registro del fandango como patrimonio inmaterial y sus repercusiones en las luchas y reivindicaciones de la población caiçara:

[...] Em 2006 teve o projeto da Associação Cultural Caburé e conseguiu trabalhar com o município de Iguape, de Cananeia, de Guaraqueçaba, de Morretes e de Paranaguá. Eu acho que foi um projeto bacana que juntou bastante gente, um projeto que reativou essa questão do fandango porque muitos grupos estavam longe dessa discussão. Foi também nesse projeto que a gente conseguiu fazer o registro do fandango como patrimônio imaterial. Em 2008 a gente entregou isso nas mãos dos representantes do IPHAN e em 2012 se conseguiu então registrar o fandango como patrimônio imaterial brasileiro. Ele já era patrimônio imaterial do povo caiçara, aí registrou e virou patrimônio imaterial do povo brasileiro. A partir desse momento pensamos que o poder público, o IPHAN vai dar uma alavancada nesse processo e a gente vai conseguir avançar com a nossa luta pelo território. Mas eu fiquei decepcionado porque isso não avançou. [...] Mas a gente continua na luta pelo nosso território, na luta dos nossos direitos, em defesa da nossa cultura, dos nossos conhecimentos tradicionais e dentro dessa trajetória política a nível nacional a gente criou a Coordenação Nacional Caiçara (São Paulo, Paraná e Rio de Janeiro) [...]. Eu acho que o IPHAN deveria ter uma política para que as comunidades consigam de fato ter mais acesso ao recurso, porque no governo anterior já era difícil acessar a isso, mas agora ficou muito mais difícil porque não é só o IPHAN que está sendo desmontado, é o Ministério da Cultura que está sendo desmontado... tá tudo sendo desmontado, tudo o que poderia ajudar os direitos das comunidades tradicionais.

Sobre conflictos actuales en relación al territorio caiçara:

Por exemplo aqui no Paranaguá, eles querem criar a ampliação do porto. Para calar a boca das comunidades eles dão uma migalha de dinheiro, mas não se tem que aceitar isso. A gente não quer o porto, a gente quer o nosso território para viver bem, para viver saudável, não um porto, para que eu quero um porto? Olha só, o Aorélio não pode cortar uma caixeta para fazer a viola dele, mas eles vão atrelar quantos quilômetros de mangue ai para fazer esse porto? A Defensoria Pública Federal deveria estar aqui atuando, é direito das comunidades tradicionais. Tem a Convenção 169 da OIT para se defender, para fazer valer nossos direitos.

Carlos Marés – Profesor de Derecho Ambiental en la PUC/PR

Sobre el patrimonio cultural:

O patrimônio cultural pertence à comunidade que o tem, e se alguém tem uma cultura e exerce essa cultura é porque é um povo, uma comunidade que existe. O problema que há nas sociedades estatais como o Brasil é que essas sociedades não querem reconhecer a existência dessas comunidades. Mas essas comunidades tem que exigir serem reconhecidas por que praticam uma cultura. O fandango é uma das expressões da cultura caiçara. Pois bem, o fandango foi reconhecido como patrimônio imaterial do Brasil, mas não significa que o fandango foi transferido para todo o Brasil; significa que todo o Brasil reconhece o fandango e a comunidade que a exerce, por tanto reconhece a existência da comunidade que o exerce. [...] Os caiçaras estão reclamando o reconhecimento do fandango vivo, e para que o fandango seja vivo, viva tem que ser a comunidade caiçara.

O Estado brasileiro, ao reconhecer o fandango como um patrimônio nacional tem que garantir a existência daqueles que promovem o fandango como sua cultura, e para promover a sua cultura tem que manter a forma de vida dos caiçaras. Se existe um povo tem que existir num lugar, numa terra, num território. Os caiçaras tem esse problema, eles não podem entrar nas reservas e tirar caxeta, e se não tira caxeta, como é que faz instrumento? Para que o fandango exista é necessário que o povo caiçara tenha o direito de entrar nas florestas, porque durante muitos anos eles viveram e conviveram cm essa floresta e não a destruíram, a floresta está mantida. Quer dizer: os caiçaras sabem mexer com a floresta. Os outros não. Aqueles que tiravam caxeta para fazer os lápis não sabem mexer com a floresta, porque viam e destruíam as caxetas. Os caiçaras não destroem, e a prova disso é que não destruíram. É diferente da Faber-Castell que tirou caxeta aqui no litoral até acabar as caxetas. A comunidade caiçara não é uma grande indústria de lápis extratora de caxeta, a comunidade caiçara respeita e convive com a natureza.

Esta cultura só viverá enquanto viver as comunidades caiçaras. Não adianta reconhecer a cultura caiçara sem reconhecer a existência dos caiçaras, o povo que a pratica. Se reconhecer a sua cultura reconhece a existência do povo, e tem que dar as garantias territoriais para sua sobrevivência. Se não, está matando a própria cultura que reconheceu como sua.

Mario Gato – Fandanguero do grupo Fandango Caiçara Ubatubano.

Sobre cómo comenzó a participar en el fandango:

O fandango já tá inserido no modo de vida da minha família. Meu avô era dançador no fandango, o bate pé, e também era rabequista. Mas eu aprendi a fazer rabeça e tocar com Seu Ricardo, um caiçara pescador da praia de Ubatumirim [Ubatuba, São Paulo] lá no 1999 ou 2000 [...] Isso tudo já estava na minha família, a Folia do Divino, o fandango. Agora eu faço rabeça, viola, todos os instrumentos do fandango. A faze-los eu aprendi praticamente sozinho; eu ajudava ao Seu Ricardo porque ele já estava com a vista meio ruim, então eu que acabava fazendo as medidas da rabeça. E aí, de forma bem natural, espontânea, eu fui aprendendo a fazer rabeça. E a viola aprendi sozinho.

Sobre a prática do fandango:

Os antigos falam que o fandango celebrava um momento de trabalho coletivo, o *mutirão*, que podia ser a construção de uma casa de pau-a-pique³⁸, uma puxada de canoa, uma coleta, uma plantação ou qualquer outra coisa. Como não se tinha dinheiro se pagava com fandango, muita cachaça boa, muita comida boa que era fartura, muito peixe tainha... mas nos dia de hoje [o fandango] acontece em festejos populares e religiosos em algumas comunidades que

³⁸ Técnica de construcción rústica que consiste en entrelazar varas de madera de forma vertical y horizontal y después cubrirlas con barro para formar paredes.

também já faziam no passado, e acontece também em alguns momentos como casamentos, aniversários de algum caiçara ou pescador, e o povo se reúne para dançar fandango até o raiar do dia.

Tem um bar em Ubatuba, na cabeceira da ponte da Ilha dos Pescadores, onde a gente se encontra um domingo do mês para beber uma cerveja. Lá é comum ouvir os pescadores falar que o pai tocava viola, que a mãe dançava fandango, que isso era muito natural. Era difícil não ter um tocador nas praias ou sertões de Ubatuba, mas acho que em qualquer região que tenha povo caiçara isso era muito comum. Depois ficou muito tempo adormecido o fandango em Ubatuba porque muitos mestres já se foram; até o termo fandango tinha desaparecido, só poucos falavam (os antigos de 80 anos, 90 anos). Se falava de “função” também para falar do fandango: “Vai ter função na casa de fulano”, “Vai ter fandango”, “Vai ter baile”. Aí a gente retomou isso.

Sobre el estado actual del fandango caiçara:

Agora a gente faz fandango o ano inteiro, só no período da quaresma a gente não faz. [...] A gente em Ubatuba tem um trabalho para fortalecer de novo essas manifestações, essas atividades tradicionais do caiçara como a confecção das canoas, dos instrumentos, das danças, da religiosidade, das cantorias em latim [inaudible], então a gente vem recuperando e fortalecendo isso de novo.

Em 2008 nós viemos [no Encontro de Fandango Caiçara] em Guaraqueçaba e a partir de ali a gente... foi como um combustível que fizesse a coisa andar mais ainda. Foi bem interessante, a gente fez outros contatos, os intercâmbios culturais, foi bem bacana. A partir daquilo ali acho que foi o momento inicial para a gente levar adiante... E hoje Ubatuba... os jovens estão se aproximando aos poucos. [...] Toda segunda feira lá em Ubatuba, num antigo casarão do século XIX, tem os ensaios de fandango lá. Ai vem pessoas, jovens, de entre 17 e 20 anos, filhos de antigos tocadores de diversas localidades de Ubatuba e a gente faz as coisas acontecerem. Eles chegam sozinhos, acontece de forma espontânea.

Sobre el hecho de que Ubatuba no aparece en el registro ante el IPHAN como parte del territorio en donde es practicado el fandango caiçara:

Quando o IPHAN junto com a Associação Caburé, que na época eram o Alexandre [Pimentel] e a Joana [Corrêa]... eles vieron e nós apresentamos nossas danças... só que já tinha sido feito um trabalho anterior a 2008, em 2004 eles já tinham feito uma pesquisa com o IPHAN para o registro do fandango como patrimônio. Já tinha sido feito todo o trabalho de catalogação dessa região, então ficou muito focado entre o sul do São Paulo com o norte do Paraná. Depois eles foram entender que tinha fandango em Caraguatatuba, São Sebastião, Ilhabela, Boraceia, Ubatuba, Ilha Grande, Trindade (onde minha família também vem), Paraty, Tarituba... o fandango pegava toda essa região. Só que já tinha sido feito esse trabalho e a gente não saiu nesse material de divulgação. Tanto que a gente está aqui hoje a partir desse momento que começou em 2008.

Sobre las dificultades que presenta el fandango para su realización:

[...] Uma coisa muito triste foi a questão das influências de seitas religiosas na nossa cultura. Antigos tocadores queimaram suas violas, quebraram suas imagens, botaram fogo em rabeça. [...] Os antigos tocadores e construtores de instrumentos largando tudo porque na igreja o pastor lá falava... muito radical.

Também está proibido cortar madeiras mas a gente tira caixeta, cedro, porque é o modo de vida, não tem como proibir um modo de vida de mais de 300 anos do nosso povo [...].

Sobre la pervivencia del fandango caiçara en Ubatuba:

O pessoal antigo fala, eu já estou ouvindo isso do pessoal antigo de 80, 90 anos: “Ah, um dia isso vai acabar, um dia o fandango vai acabar”, e já faz 30 anos e o negócio não acaba, muito

pelo contrário. E a maior felicidade desses velhos mestres é que os jovens se envolvam, quando eles vem um jovem dançando, nossa, é tudo.

Sobre la participación de las mujeres en el fandango:

O papel da mulher é fundamental. Eu percebi nos encontros que você não ve mulher tocando. No nosso grupo toca uma, a Loreana, que toca viola. Agora tem mais uma menina que está entrando. Isso é importantíssimo até porque a voz feminina é o que faz que fique bonito. Mulher no tamanco nunca vi, é uma questão que vem de longe, então não dá pra saber porquê... aquela questão do machismo, né? [...].

IV. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS, AUDIOVISUALES Y ELECTRÓNICAS

ABELLA, C. Globalización y multiculturalismo, ¿son posibles las democracias multiculturales en la era del globalismo? **Scripta Nova. Revista electrónica de geografía y ciencias sociales**. España: Universitat de Barcelona, 2003.

AGUIRRE, G. (1984). **La población negra de México**. México: Fondo de Cultura Económica.

AGUIRRE, H. Reflexiones sobre el Encuentro de Jaraneros. **La manta y la raya**, 0, 15-23, 2015.

ALCÁNTARA, A. Del agua, los versos y la poesía. **La manta y la raya**, 6, 2017.

AMÓS, J. ¡Voy polla! El fandango en el Balsas. **La Tierra Caliente de Michoacán**. ZÁRATE, J. (Coord.). Zamora: El Colegio de Michoacán, 2001.

ANDERSON, B. **Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo**. México: Fondo de Cultura Económica, 1993.

ÁVILA, H. **Políticas Culturales en el Marco de la Democratización: interfaces socioestatales en el Movimiento jaranero de Veracruz, 1979-2006**. Tesis de doctorado. Xalapa: CIESAS, 2008.

BALCAZAR, F. Investigación acción participativa (iap): Aspectos conceptuales y dificultades de implementación. *Fundamentos en humanidades*, I/II (7/8), 2003, pp. 59-77.

BALTAZAR, R.; LARA, L. O fandango na cultura popular paranaense: origem e caracterização. **Iniciação Científica CESUMAR**. Vol. 06 n.01, pp. 17-29, 2004.

BARAHONA, A. Definiciones y afinaciones de la jarana jarocho. **Testimonios jarochos**, s/f. Disponible en: <<http://www.musiquesdumonde.net/Definiciones-y-afinaciones-de-la.html>> Acceso en: 08/01/2018.

BARAHONA, A. El son jarocho, un tesoro que debemos conservar. **Revista Entre Ver Ando**, 3, p.p. 19-23, Enero 2009.

BARAHONA, A. Mujeres jaraneras: reflexión y fiesta. **Testimonios jarocho**, 2009. Disponible en: <<http://www.musiquesdumonde.net/Mujeres-jaraneras-reflexion-y.html>> Acceso en: 04/01/ 2018.

BARAHONA, A. Testimonios jarocho Un acercamiento etnomusicológico al son jarocho de Veracruz, México. Disponible en: <<http://www.musiquesdumonde.net/-Testimonios-jarochos-.html>> Acceso en: 19/06/2017

BARTRA, R. **La jaula de la melancolía: identidad y metamorfosis del mexicano**. México: Grijalbo, 1987.

BAUMAN, Z. **Identidade: entrevista a Benedetto Vecchi**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

BAUTISTA, E. El son jarocho no necesita nombramientos de la UNESCO. **El financiero**, marzo 2014. Disponible en: <http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:http://www.elfinanciero.com.mx/after-office/el-son-jarocho-no-necesita-nombramientos-de-la-unesco.html&gws_rd=cr&dcr=0&ei=WMNaWoePD8KpwgT61ZnYCA> Acceso en: 14/01/2018.

BAXIN, F. ¡Alto a la música! No debemos olvidar nuestra tradición. **Testimonios jarocho**, 2009. Disponible en: <<http://www.musiquesdumonde.net/Soneros-de-corazon.html>> Acceso en: 04/01/2018.

BERLANGA, M. **Bailes de candil andaluces y fiesta de los verdiales. Otra visión de los fandangos**. Málaga: CEDMA, 2000.

BRASIL. Decreto-Lei Nº 25, de 30 de novembro de 1937. Organiza a proteção do patrimônio histórico e artístico nacional. Brasília, DF, 1937.

BRASIL. Decreto Nº 3.551, de 4 de agosto de 2000. Institui o Registro de Bens Culturais de Natureza Imaterial que constituem patrimônio cultural brasileiro, cria o Programa Nacional do Patrimônio Imaterial e dá outras providências. Brasília, DF, 2000.

BRASIL. Ministério do Meio Ambiente. SNUC – Sistema Nacional de Unidades de Conservação da Natureza: Lei nº 9.985, de 18 de julho de 2000; Decreto nº 4.340, de 22 de

agosto de 2002; Decreto nº 5.746, de 5 de abril de 2006. Plano Estratégico Nacional de Áreas Protegidas: Decreto nº 5.758, de 13 de abril de 2006 / Ministério do Meio Ambiente. – Brasília: MMA/SBF, 2011.

CALDEIRA, C. **Mutirão: formas de ajuda mútua no meio rural**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1956.

CANCLINI, N. **Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad**. Argentina: Paidós, 2001.

CANCLINI, N. **Las culturas populares en el capitalismo**. México: Nueva Imagen, 1989.

CANCLINI, N. Los usos sociales del patrimonio cultural. En FLORESCANO, E. **El patrimonio cultural de México**. México: Fondo de Cultura Económica, 1993.

CARDONA, I. El son jarocho como patrimonio... ¿a la lista de la UNESCO? Observatorio Cultural Veracruz, 2013. Disponible en: <http://observatorioculturalveracruz.blogspot.com.br/search/label/patrimonio> Disponible en: 13/01/2018.

CARDONA, I. Fandangos de cruce: la reapropiación del son jarocho como patrimonio cultural. **Revista de Literaturas Populares**, XI, 1, pp. 130-146, 2011.

CARDONA, I. Los actores culturales entre la tentación comunitaria y el mercado global: el resurgimiento del Son Jarocho. **Política y cultura**, 26. México: Universidad Autónoma Metropolitana, 2006. Disponible en: http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0188-77422006000200010> Acceso en: 19/09/2017.

CARDONA, I.; RINAUDO, C. Son jarocho entre México y Estados Unidos: definición “afro” de una práctica transnacional. **Desacatos**, n. 53, enero-abril, 2017, pp. 20-37. Distrito Federal: Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social.

CARICONDE, N. O Paraná caíçara bate pé pelo fandango. A Nova Democracia, 11, julio de 2003. Disponible en: <http://anovademocracia.com.br/no-11/1080-o-parana-caicara-bate-pe-pelo-fandango> Acceso: 15/01/2018.

CARTON, H. La desagrarización del campo mexicano. **Convergencia**, vol. 16(50). México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2009.

CARVALHO, J. J. As duas faces da tradição. O clássico e o popular na modernidade latinoamericana. **DADOS. Revista de Ciências Sociais**, v. 35, n. 3, p. 403-434, 1992.

CAPETTA, O. **IPHAN reconhece Fandango como patrimônio imaterial do Brasil** (2012). Disponible en: <http://www.paranagua.pr.gov.br/noticias.php?noticia_id=3831> Acceso en: 12/05/2017.

CASCUDO, C. **Dicionário do folclore brasileiro**. Rio de Janeiro: Ediouro, 1999.

CHAGAS, M. **A imaginação museal: Museu, memória e poder em Gustavo Barroso, Gilberto Freyre e Darcy Ribeiro**. Rio de Janeiro: MinC/IBRAM, 2009.

DECARLI, G. Vigencia de la Nueva Museología en América Latina: conceptos y modelos. **Revista ABRA**, 33. Costa Rica: Editorial EUNA, julio-diciembre, 2003.

DIEGUES, A. Cultura e meio-ambiente na região estuarina de Iguape-Cananéia-Paranaguá. **Museu Vivo do Fandango**. Rio de Janeiro: Associação Cultural Caburé, 2006.

DIEGUES, A. **Enciclopédia Caiçara, v.4: História y Memória Caiçara**. São Paulo: Hucitec: USP, Nupaub/CEC, 2005.

DIEGUES, A. **Enciclopédia caiçara, v. 5: festas, lendas e mitos caiçaras**. São Paulo: Hucitec: USP, Nupaub/CEC, 2006.

DOMINGUES, A. Entrevista concedida a CARICONDE, N. O Paraná caiçara bate pé pelo fandango. **A Nova Democracia**. Ano I, n. 11, julho de 2003. Disponible en: <<http://anovademocracia.com.br/no-11/1080-o-parana-caicara-bate-pe-pelo-fandango>> Acceso en: 04/06/2017.

DIEGUES, A.; TEIXEIRA, D. O fandango caiçara como forma de expressão do patrimônio cultural do Brasil. **Illuminuras**, 14 (34), ago./dez. 2013, p.p. 85-103.

FANDANGO, buscando al Mono Blanco. Dirección: Ricardo Braojos. Los Cenzontles Mexican Arts Center, 2006. Estados Unidos-México. Video color (66 min).

FANDANGO. Dança tradicional do Paraná. Dirección: Lia Marchi: Olaria Projetos de Arte e Educação, 2012. 1 DVD (24 min).

FERRERO, C. A viola no fandango de Iguape e Cananéia. **Enciclopédia Caiçara. Volume V. Festas, Lendas e Mitos Caiçara.** São Paulo: HUCITEC-NUPAUB-CEC/USP, 2006.

FIGUEROA, R. **Son Jarocho. Guía histórico-musical.** Xalapa: CONACULTA-FONCA, 2007.

FONSECA, M. **O patrimônio em processo: trajetória da política federal de preservação no Brasil.** Rio de Janeiro: UFRJ, 2005.

FORMATO SIETE. Juan Meléndez de la Cruz, guardián del son, presentará su libro en Realia. **Formato Siete**, 2017. Disponible en <http://formato7.com/2017/06/25/juan-melendez-de-la-cruz-guardian-del-son-presentara-su-libro-en-realía/> Acceso en: 31/12/2017.

GARCÍA, A. **Fandango. El ritual del mundo jarocho a través de los siglos.** México: CONACULTA-IVEC, 2006.

GESUALDO, V. La música en Argentina durante el periodo Colonial. **Revista Musical Chilena**, 21-22, 1962.

GONÇALVES, J. A Retórica da Perda: os discursos do patrimônio cultural no Brasil. Rio de Janeiro: Editora UFRJ; IPHAN, 2002.

GONZÁLEZ, A. **Historia Antológica del Fandango de Huelva.** Sevilla, 1999.

GOTTFRIED, J. Anécdotas y narraciones sobre los instrumentos y su imaginario: Don Juan Pólito Baxin de San Andrés Tuxtla, Veracruz. Ponencia. **II Foro Nacional de Música Mexicana**, 2005. Disponible en: file:///C:/Users/costco/Downloads/Anecdotas_y_narraciones_sobre_los_instru.pdf Acceso en: 04/01/2018.

GOTTFRIED, J. Una puerta cibernética al fandango como fiesta. En SEVILLA, A. **El fandango y sus variantes.** México: INAH, 2013.

GRAMANI, D., CORREA, J. Naquele tempo, no tempo de hoje: um panorama do fandango do litoral norte do Paraná e sul de São Paulo. Museu Vivo do Fandango, 2006).

GUTIÉRRES, J.; DELGADO, J. Teoría de la observación. **Métodos y técnicas cualitativas de investigación en ciencias sociales**. Madrid: Síntesis, 1994.

GUTIÉRREZ, G. La tradición en el tercer milenio. Ponencia en **El fandango jarocho, un mundo de vida. Reflexión y diálogo intercultural e intergeneracional con representantes del fandango**, 2009. Disponible en: [<https://mundodevida.wordpress.com/category/ponencias/>](https://mundodevida.wordpress.com/category/ponencias/) Acceso en: 07/01/2018.

HERNÁNDEZ, M. **Mujeres divinas y profanas: La bruja, la llorona y la sirena en el imaginario social del Movimiento jaranero contemporáneo**. Tesis. México: Centro de Estudios de la Cultura y la Comunicación, Universidad Veracruzana, 2016.

IPHAN. **Dossiê de registro do fandango caiçara**. Atividade da Contratação para a Execução de Trabalho Técnico de Instrução para o Registro do Fandango Caiçara (Contrato 01/2011). Dezembro, 2011.

IPHAN. **Fandango caiçara: Expressões de um sistema cultural**. IPHAN, 2011.

INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL. Resolução nº 001, de 03 de agosto de 2006. Disponible en: http://portal.IPHAN.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Resolucao_001_de_3_de_agosto_de_2006.pdf> Acceso en: 10/06/2017.

IVANOV, B. **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 "cult"**. Tesis. México: Instituto de Investigaciones Histórico-Sociales, Universidad Veracruzana, 2013.

KHOL, R. **Declaraciones del son. El requinto jarocho en la creación del conocimiento sociomusical**. Veracruz: Editora de Gobierno del Estado de Veracruz, 2007.

KOHL, R. **Ecos de "La Bamba". Una historia etnomusicológica sobre el son jarocho de Veracruz 1946-1959**. Veracruz: Instituto Veracruzano de la Cultura, 2007.

JOCILES, M. Observación participante y distancia antropológica. **Revista de dialectología y tradiciones populares**, vol. LIV (2), 1999.

LÉVI-STRAUSS, L. Patrimônio imaterial e diversidade cultural: o novo decreto para a proteção dos bens imateriais. **O Registro do Patrimônio Imaterial: Dossiê final das atividades da Comissão e do Grupo de Trabalho Patrimônio Imaterial**. Brasília: Ministério da Cultura / Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 4. ed, 2006.

LIRA, A. La alfabetización en México: campañas y cartillas, 1921-1944. **Traslaciones. Revista Latinoamericana de Lectura y Escritura**. Vol. 1 (2), p. 126 -149, Diciembre 2014.

LOPES, E.; JUNGUES, C. Código de conduta embala as noites de fandango. Gazeta do Povo, febrero 2012. Disponible en: <http://www.gazetadopovo.com.br/caderno-g/codigo-de-conduta-embala-as-noites-de-fandango-1q4rj4pol0mx76vlr3zn8k0ge> Acceso en: 20/01/2018.

LOPES, N. As línguas dos povos bantos e o português do Brasil. **Revista do patrimônio histórico e artístico nacional**, 25, p. 269-278. IPHAN, 1997.

LÚCIA, C. **O Lugar do Fandango Caiçara: natureza e cultura de "povos tradicionais", direitos comunais e travessia ritual no Vale do Ribeira (SP)**. 2013. 281 f. Tese (Doutorado em Antropologia Social) - Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2013.

LUQUI, J. Fray Servando de Mier y su sermón guadalupano 1794. La búsqueda de una justificación teológica a la independencia de América. **Temas de historia argentina y americana**. XV. Argentina: Universidad Católica Argentina, 2009.

MARCHI, L. **Fandango. Dança tradicional do Paraná**. Documental. Color, 24 min. Brasi, Olaria Projetos de Arte e Educação, 2012.

MELÉNDEZ, J. Dos actas de defunción... y se mueve. **La manta y la raya**, 1, p.p. 12-16, 2016.

MELÉNDEZ, J. El Movimiento jaranero, una experiencia exitosa de acción colectiva y movilización social, 2017. Disponible en: https://www.facebook.com/pg/JuanMelendezSon/posts/?ref=page_internal Acceso en 29/12/2017.

MELÉNDEZ, J. **Versos para más de 100 sones jarochos**. Minatitlán: Edición de autor, 2004.

MÉNDEZ, J.; VIVAR, J. La modernización agrícola en México y sus repercusiones en espacios rurales. **Revista Antropologías del Sur**, (3). Chile: Universidad Academia de Humanismo Cristiano, 2014.

MOLINA, A. **Los grandes problemas nacionales**. México: Libro-Mex Ediciones, 1961.

MOLINA, M. La Iglesia católica en el espacio público: un proceso de continua adecuación. **Política y cultura**, (38). México: Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Xochimilco, 2012.

MONTFORT, R. **Avatares del nacionalismo cultural. Cinco ensayos**. México: CIESAS, 2000.

MONTFORT, R. Testimonios del son jarocho y del fandango: apuntes y reflexiones sobre el resurgimiento de una tradición regional hacia finales del siglo XX. *Antropología*. **Boletín Oficial del Instituto Nacional de Antropología e Historia**, 66, p.p 81-95, 2002.

MUNIZ, J. O Fandango do povo caiçara. **Guia Museu Vivo do Fandango**. Guaraqueçaba: Associação dos Fandangueiros de Guaraqueçaba, 2009.

NGOU-MVE, N. **El África bantú en la colonización de México (1595-1640)**. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1994.

NÚÑEZ, J. Los huapangos. **Mexican Folkways**. Vol. VII (4) México, 1932.

OLIVARES, J. Serán 12 horas de fandango en el festival Guillermo Cházaro Lagos. **La Jornada**, 29 de noviembre de 2016. Disponible en: <http://www.jornada.unam.mx/2016/11/29/espectaculos/a09n1esp> Acceso en: 04/01/2018

PÉREZ, M. Guillermo Bonfil Batalla. Aportaciones al pensamiento social contemporáneo. **Cuicuilco**, vol. 20(57). México: Escuela Nacional de Antropología e Historia, 2013.

PEREZ, R. **Estampas de nacionalismo popular mexicano**. México: CIESAS, 1994.

PÉREZ, R. La fruta madura (el fandango sotaventino del XIX a la Revolución). **Secuencia. Revista de Historia y Ciencias Sociales**, 19, p.p. 43-60, 1991.

PERIODISTAS DIGITALES. Soneros cantan a Duarte y marchan en exigencia de que aparezca Lizbeht. **Plumas Libres**, 2016. Disponible en: <<http://plumaslibres.com.mx/2016/09/18/soneros-cantan-duarte-marchan-exigencia-aparezca-lizbeht/>> Acceso en: 11/01/2018.

PIMENTEL, A. A confecção de instrumentos musicais no fandango caiçara. **Instrumentos musicais do fandango caiçara**. Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular IPHAN/Ministério da Cultura, 2010.

PIMENTEL, A.; GRAMANI, D.; CORRÊA, J. (orgs.). **Museu Vivo do Fandango**. Rio de Janeiro: Associação Cultural Caburé, 2006.

PIMENTEL, A.; PEREIRA E.; CORRÊA, J. Museu Vivo do Fandango: aproximações entre cultura, patrimônio e território. 35° Encontro Anual da ANPOCS, GT19 - Memória social, museus e patrimônios, 2011.

PINTO, I. O fandango na ilha de Valadares. En BRITO, M. (org). **Fandango de mutirão**. Curitiba: Mileart, 2003.

PITRE, E. Prácticas musicales en contextos latinoamericanos: esbozo de la música del fandango jarocho de Veracruz en México (Parte 1). Investigación pos-doctoral. Ciudad de México: UNAM, 2016.

RADIO EDUCACIÓN. UNESCO reconoce acervo de Radio Educación con Memoria del Mundo México, 2014. Disponible en: <<http://www.radioeducacion.edu.mx/memoriadelmundo>> Acceso en: 29/12/2017.

RAMÍREZ, G. Radio Educación en Tlacotalpan. **La manta y la raya**, 1, p.p. 29-33, 2016.

RAMOS, J. Son jarocho, una manifestación cultural muy completa. Siempre!, 8 de abril, 2017. Disponible en: <<http://www.siempre.mx/2017/04/son-jarocho-una-manifestacion-cultural-muy-completa/>> Acceso en: 12/01/2018.

RIMOLI, A. Festas em São Sebastião: cultura caiçara e seu espaço simbólico. **Enciclopédia Caiçara. Volume V. Festas, Lendas e Mitos Caiçaras**. São Paulo: HUCITEC-NUPAUB-CEC/USP, 2006.

ROMERO, F. **Curso de jarana**. México: edición de autor, 2009.

RUIZ, G. El origen de la danza moderna en México. **Revista Interiorgráfico de la División de Arquitectura Arte y Diseño de la Universidad de Guanajuato**, 2015. Disponible en: <<https://www.interiorgrafico.com/edicion/decimo-quinta-edicion-octubre-2015/el-origen-de-la-danza-moderna-en-mexico>> Acceso en: 01/12/2017.

RUIZ, R. El fandango en España y América. En SEVILLA, A. **El fandango y sus variantes**. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2013.

SANCHEZ, R. Diferencias formales entre la lírica de los sones huastecos y la de los sones jarochos. **Revista de Literaturas Populares**, 2 (1), enero-junio, 2002.

SANTOS, M. **Por uma outra globalização. Do pensamento único à consciência universal**. São Paulo: Editora Record, 2000.

SARUP, M. **Identity, culture and the postmodern world**. Georgia: The University of Georgia Press, 1996.

SECRETARÍA de Cultura. **Acerca de Conaculta**. Página oficial. Disponible en: <http://www.cultura.gob.mx/acerca_de/> Acceso en 12/05/2017.

SECTUR. Busca Veracruz que el son jarocho sea Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad: Sector (Boletín de prensa), 2013. Disponible en: <<http://jarochelo.com/noticia/proyecto-de-difusion-y-salvuarda-del-son-jarocho-y-la-fiesta-comunitaria-del-fandango/>> Acceso en: 14/01/2018.

SECTUR. Promueve y preserva Veracruz riqueza cultural: Sector. Radio identidad, 2015. Disponible en: <<http://radioidentidad.com.mx/promueve-y-preserva-veracruz-riqueza-cultural-sector/>> Acceso en: 14/01/2018.

SEVILLA, A. El fandango ayer y hoy. **El fandango y sus variantes**. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2013.

SEVILLA, M. Mono Blanco, la aventura que surgió hace 40 años. **El Financiero**, 2017. Disponible en: <<http://www.elfinanciero.com.mx/after-office/mono-blanco-la-aventura-que-surgio-hace-40-anos.html>> Acceso en: 29/12/2017.

SILVEIRA, C. Folclore, cultura e patrimônio: da produção social do(s) fandango(s). Tesis. Curitiba: Universidade Federal do Paraná, 2014.

SONEROS del Tesechoacán. El Movimiento del Son Jarocho, 2010. Disponible en: http://sonerosdeltesechoacan.blogspot.com.br/2010/11/el-movimiento-del-son-jarocho_16.html> Acceso en: 06/01/2018.

SONNTAG, H y ARENAS, N. **Lo global, lo local, lo híbrido. Aproximaciones a una discusión que comienza.** París: UNESCO, 1995.

STANFORD, T. **El son mexicano.** México: Secretaría de Educación Pública, 1984.

TAYLOR, S.; BOGDAN, R. **Introducción a los métodos cualitativos de investigación.** Buenos Aires: Paidós, 1986

TEJERA, Maria. **La derivación mixta en el español de Venezuela.** Venezuela: Universidad Central de Venezuela, 2007.

TEIXEIRA, D. Patrimônio cultural imaterial e direitos humanos: o registro do fandango caiçara como forma de expressão. En PRADO, V.; CUREAU, S. (Orgs.) **Bens culturais e direitos humanos.** SESC, 2016.

TORTAJADA, M. **Danza y poder I (1920-1963).** México: Cenidi Danza/INBA/Cenart/Conaculta, 2006.

UNESCO. **Conferencia Mundial sobre Políticas Culturales.** 1982. Disponible en: http://portal.unesco.org/culture/es/files/35197/11919413801mexico_sp.pdf/mexico_sp.pdf> Acceso en 12/05/2017.

UNESCO. Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial, 2003. Disponible en: http://portal.unesco.org/es/ev.php-URL_ID=17716&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html> Acceso en: 13/01/2018.

UNESCO. **Fandango's Living Museum.** Best practice. Brazil: 2011.

UNESCO. ¿Qué es el patrimonio cultural inmaterial? Disponible en: <https://ich.unesco.org/es/que-es-el-patrimonio-inmaterial-00003>> Acceso en 09/06/2017.

UNESCO. Texto de la Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial. 2003. Disponible en: <<https://ich.unesco.org/es/convenci%C3%B3n>> Consultado en: 01/02/2018.

VASCONCELOS, J. **La raza cósmica. Misión de la raza Iberoamericana.** México: Espasa-Calpe, 1948.

VIZCAÍNO, F. **El nacionalismo mexicano en los tiempos de la globalización y el multiculturalismo.** México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2004.

VIZCAÍNO, F. Estado multinacional y globalización en México. *Sociológica*, vol. 21(60). México: Universidad Autónoma Metropolitana, 2006.

WHALEY, J. El son jarocho no debe ser declarado patrimonio cultural de la humanidad, coinciden expertos. **La Jornada**, enero de 2014. Disponible en: <<http://www.jornada.unam.mx/2014/01/26/espectaculos/a09n1esp>> Acceso en: 14/01/2018.

YÁÑEZ, S. El Instituto Nacional de Antropología e Historia: antecedentes, trayectoria y cambios a partir de la creación del CONACULTA. **Cuicuilco**, vol. 13(38). México: Escuela Nacional de Antropología e Historia, 2006.

VI. GLOSARIO

Balaio: (Brasil) En el fandango caiçara, se le llama así a los errores en la danza cometidos por los bailadores.

Barreado: (Brasil) Plato típico de la culinária caiçara, elaborado a base de carne bovina, tocino y condimentos variados, cocinado durante días dentro de una olla de barro sellada.

Batido: (Brasil) Baile típico del fandango caiçara, también llamado rufado. Durante el baile los varones golpean el suelo con tamancos para producir un sonido de percusión.

Caiçara: (Brasil) Natural, relativo o perteneciente al litoral de los estados de Paraná, São Paulo y Rio de Janeiro, em Brasil.

Caixeta: (Brasil) (*Tabebuia cassinoides*) También llamada caxeta, es un tipo de madera flexible y resistente de color claro. Considerada una especie protegida.

Cataia: (Brasil) Licor a base de cachaça y hojas de cachaça (*Pimenta pseudocaryophyllus*).

Fandangueiro: (Brasil) Persona que participa de los fandangos caiçara.

Fandanguero: (México) Persona que participa de los fandangos jarochos.

Grilagem: (Brasil) Técnica en donde se usan grillos para que documentos falsos adquieran apariencia de envejecidos para simular su autenticidad.

Jarana: (México) Instrumento musical cardófono que lleva la armonía en el son jarocho.

Jarocho: (México) Natural, relativo o perteneciente al estado de Veracruz, en México.

Luthier: (México) Persona que construye o repara manualmente instrumentos musicales de cuerda, viento o percusión.

Mãe Ca Filha: (Brasil) Licor a base de cachaça y miel de caña.

Marujada: (Brasil) También llamados fandangos en municipios del norte y nordeste de Brasil, son piezas dramáticas cuyos personajes son principalmente marineros narrando con danza y música la vida en el mar y aventuras marítimas.

Mestre: (Brasil) Dentro del universo caiçara, es la persona dotada de talento, competencia y conocimiento del fandango caiçara y los elementos que le componen.

Mutirão: (Brasil) También llamados pixirun o pixirão, es el nombre dado al trabajo comunitario, solidario y gratuito, generalmente trabajo agrícola.

Rabeca: (Brasil) Instrumento cardófono de tres o cuatro cuerdas, utilizado en el fandango caiçara.

Son: (México) Género lírico-coreográfico interpretado típicamente por la población mestiza de las costas y tierra adentro.

Son jarocho: (México) Género lírico-coreográfico propio del fandango jarocho.

Tamanco: (Brasil) Pieza de calzado con suela de madera y parte superior de cuero, que cubre apenas la mitad del pie. Usado durante el baile rufado en el fandango caiçara.

Tarima: (México) Plataforma de madera elevada del suelo en donde es realizada la danza del fandango jarocho.

Valseado: (Brasil) Baile típico del fandango caiçara, también llamado bailado. Puede ser realizado en parejas o en cuadrilla.

Viola: (Brasil) Cardófono semejante a una guitarra, aunque su nombre varíe según la localidad, así como la técnica de construcción, el número de cuerdas, su tamaño y la afinación.

Zapateado: (México) Baile típico del fandango jarocho, realizado sobre tarima y en donde se combinan golpes acompasados con los zapatos y pasos arrastrados al ritmo de la música.