

# **MORENAS DE VERACRUZ**

## FISURAS DE GÉNERO Y NACIÓN

### VISTAS DESDE LA TARIMA

**Gloria Luz Godínez Rivas**



Universidad Veracruzana  
Dirección Editorial



Biblioteca **Digital**  
de Humanidades

# **MORENAS DE VERACRUZ**

## FISURAS DE GÉNERO Y NACIÓN

### VISTAS DESDE LA TARIMA

**Gloria Luz Godínez Rivas**



Universidad Veracruzana  
Dirección Editorial



Biblioteca **Digital**  
de Humanidades

# Universidad Veracruzana

Dra. Sara Deifilia Ladrón de Guevara González  
Rectoría

Dra. María Magdalena Hernández Alarcón  
Secretaría Académica

Mtro. Salvador Francisco Tapia Spinoso  
Secretaría de Administración y Finanzas

Dr. Octavio Agustín Ochoa Contreras  
Secretaría de Desarrollo Institucional

Dr. Édgar García Valencia  
Dirección Editorial

Mtro. José Luis Martínez Suárez  
Dirección General del Área Académica de Humanidades

**Morenas de Veracruz**  
***Fisuras de género y nación vistas desde la tarima***

Gloria Luz Godínez Rivas

ISBN: 978 607 502 799-9

Primera edición, 2019

Coordinación editorial: César González

Corrección de estilo: Andrea López Monroy

Diseño de portada e interiores: Héctor Opochna López

D.R. © 2019, Biblioteca Digital de Humanidades

Área Académica de Humanidades

Edif. A de Rectoría Lomas del Estadio s/n,

Col. Centro, Zona Universitaria Xalapa, Veracruz, CP 91000

bdh@uv.mx

Tel. (228) 8 42 17 00, ext. 11174

D.R. © 2019, Universidad Veracruzana,

Dirección Editorial

Nogueira 7, col. Centro, Xalapa, Ver.

Apartado postal 97, CP 91000 diredit@uv.mx

Tel. / fax: (228) 8 18 59 80 | 8 18 13 88

# Índice

<b>El torso reivindicado</b>	7
<b>Prólogo</b>	9
<b>Introducción</b>	11
<b>I Brujas y morenas</b>	18
Imaginario transcaribeño	20
<b>II Son jarocho: el baile criollo</b>	25
La tarima	27
Clasificación de sones según el baile	29
<b>III De la censura colonial al capitalismo <i>gore</i></b>	33
Pequeña historia de un baile deshonesto	34
El torso vigilado, el torso liberado	37
Mudanzas subversivas	40
<b>IV Jarochas de blanco</b>	43
La danza folclórica escenificada y la nación	43
Travestismo folclórico	46
<b>V Morenas de Veracruz</b>	51
Sones de montón de mujeres	51
Movimiento de jaranas, movimiento de ellas	54
Listado de bailadoras, versadoras y jaraneras	63
<b>Apéndice</b>	67
Jarocho <i>queer</i> . Deconstrucción del traje de jarocha en seis imágenes performáticas	67
<b>Final</b>	75
<b>Agradecimientos</b>	84



6

6

## El torso reivindicado

La reflexión de Gloria Godínez se sitúa en medio de un fenómeno en devenir, de los más interesantes en la escena de la música tradicional mexicana: el crecimiento de públicos y territorios del son jarocho y el fandango veracruzano, en su naturaleza no sólo de complejo cruce entre distintas artes (musicales, literarias, dancísticas, escénicas), sino también de diálogo festivo comunitario. Un diálogo en el que *Morenas de Veracruz* se inserta con todo el entusiasmo de la observación participante de “una nueva mestiza, una nueva morena”, una conversación que no por festiva y gozosa deja en ningún momento el rigor y la seriedad. Al contrario, el libro que tienes entre las manos, *caro lettore, cara lettrice*, está escrito desde una perspectiva que no ignora ni vacila ante la necesidad de asumir conciencia, más aún, que asume la conciencia como una de sus directrices: desde la conciencia del son jarocho como espacio de libre expresión y creación de lazos comunitarios, hasta la presencia de las mujeres involucradas como sujetos culturales y artísticos con plena fuerza, llegando a la reflexión política de la misma investigadora, quien subraya cómo su objeto de estudio más inmediato se inserta en la más amplia dialéctica cultural y social de un país atormentado por alarmantes niveles de injusticia y violencia. “Gracias a los fandangos actuales, hoy, una población amedrentada sale a la calle, baila y se conmueve”, dice Gloria.

El diálogo comunitario y festivo del fandango se vuelve espacio para cantar, tocar y bailar, para verse, reconocerse, llorar, conmovirse y condolerse, pero también para atacar el dolor, para reír, para reapropiarse tanto del espacio público como del cuerpo individual, para replantear la significación de lo femenino, desde adorno de los discursos del poder hasta plena y reivindicada presencia. La mirada de Gloria no teme así observar desde el compromiso de la honestidad intelectual. El libro se planta, además, fuera (y en contra) de todo folclorismo, así como de toda sacralización de un concepto de “tradición” que muchos quisieran funcionara como un reducto de las más aterradoras buenas maneras de toda la vida, un refugio del conservadurismo más utópico, sin lugar a la deconstrucción y a las críticas, a salvo de feminismos y otros fastidios. Por suerte, el de los buenos señores es un sueño guajiro.

Las morenas de Veracruz, al contrario, desde su propio quehacer y desde las reflexiones sobre el mismo, irrumpen en la tradición para no dejar papel sin interpretar ni privilegio por cuestionar; irrumpen en la tarima, centro vivo y corazón del fandango, así como en todos los otros espacios de creación, producción, gestión y reflexión. Justamente, la reflexión de Gloria gira alrededor de las fisuras de género –como ella misma las define– en el son jarocho y en el fandango; en torno a cómo las mujeres participantes están renegociando y redefiniendo su participación, rechazando la codificación impuesta de los roles de género, desde cierta vestimenta obligada por la estampita nacionalista (la famosa “jarocho de blanco”) hasta el cuestionamiento profundo de roles y relaciones. Parte de estas fisuras nacen y se desarrollan a partir de las herramientas y recursos propios del

fandango en su dimensión más comunitaria, opuesta a la estilización decorativa del escenario; por ejemplo, en las formas de la danza, que revisten una importancia crucial en la visión de la autora: "A diferencia de la rigidez coreográfica de la puesta en escena del folclor, la improvisación y la libertad de expresión destacan en la tarima del fandango". Y Gloria observa en el baile de los sones "de montón", los bailados exclusivamente por mujeres, establecimiento de entendimientos y sororidades, otros gérmenes de subversión hacia la imposición del género como "estilo corporal", siguiendo la propuesta de Judith Butler. En la serie de fotografías que cierran el libro, producto del trabajo de la autora con un grupo de alumnos, podemos encontrar su propia propuesta de ruptura subversiva, desde un posicionamiento, otra vez, claro, comprometido y contundente: "Me parece que los mexicanos debemos deshacernos de la imaginaria folclórica que disfraza y fortalece la dominación necropolítica en nuestro país".

La apuesta parte tanto de la reflexión teórica, necesaria para percibir y poder cuestionar estructuras muy arraigadas en el imaginario, cuanto de la participación entusiasta, de la búsqueda de la esperanza en las propias prácticas fandangueras, en su "tradición revitalizada", en sus identidades mutables y cambiantes. Es una apuesta que aboga por el ejercicio del criterio y la voluntad, por la humanización opuesta a la cosificación. Si, históricamente, la danza folclórica ha jugado un papel fundamental en definir e imponer los estereotipos de género y los roles patriarcales, la misma danza que –como reivindica Gloria– "no es una mera expresión, es la libertad incorporada", puede nada menos que "apuntar a la destrucción del esquema heteropatriarcal". Una afirmación que rinde homenaje al potencial subversivo que históricamente ha tenido la danza, desde bailarinas de antaño como Margarita Olivares, artista del Coliseo de México a principios del siglo XIX, quien ante las reprimendas del juez del teatro escandalizado por sus movimientos no sólo no obedecía, sino que se portaba con altanería, hasta llegar al trabajo (y la reflexión sobre el mismo) de bailadoras jarochoas contemporáneas como Rubí Oseguera. "En la danza es posible ver que todos los cuerpos son causas en relación con los otros, ecos incorporados, gestos arquetípicos de una memoria colectiva": el eco, el sonido, se hace cuerpo que late en la tarima, misma que, como ya se dijo, es el corazón vivo del fandango o, mejor dicho, de todos los fandangos que, trascendiendo los orígenes y las fronteras de Veracruz, unen la que ya es una comunidad translocal que encuentra en la desterritorialidad misma un rasgo de identidad cultural.

La autora, finalmente, se inserta en la vieja discusión sobre la tradición fandanguera en oposición a la estética y la práctica de los llamados jarocho de blanco, contribuyendo a la reflexión desde un ángulo novedoso, con precisión y profundidad. "Para deconstruir esta historia hay que conocerla y posicionarse frente a ella", dice Gloria. Y añade: "El fandango es una experiencia colectiva y emancipadora, en él se reconoce el cuerpo vulnerable, deseante, vibrante, en la tarima se vuelve a la vida". La vuelta a la vida, finalmente, es el alegato que palpita entre las páginas de este libro, *Morenas de Veracruz*, entusiasta seguidor de Eros en contra de los agentes de Thanatos. Disfrútenlo.

Dra. Caterina Camastra, Unidad de Investigación  
sobre Representaciones Culturales y Sociales, UNAM



## Prólogo

El programa de Repatriación CONACYT me apoyó para iniciar esta investigación y viajar desde Gran Canaria a Veracruz en 2015; así comencé a escribir este texto en el Centro de Estudios, Creación y Documentación de las Artes de la Universidad Veracruzana, en una tierra fascinante con olor a café, luciérnagas y flores exuberantes en la que he sido muy feliz en compañía de gente extraordinariamente creativa y sensible, pero –todo hay que decirlo– en esa tierra también recordé el miedo. No existe la serenidad frente a miles de personas que viven una terrible miseria y experimentan abusos sexuales, robos, balaceras, mutilaciones o secuestros. Algunas de estas páginas se escribieron muy cerca de la av. Murillo Vidal de la ciudad de Xalapa, capital de Veracruz, donde cuatro cuerpos decapitados fueron arrojados en bolsas negras de plástico y adornadas las cabezas sangrantes con sombreros de color verde, blanco y rojo, como si de una macabra escena teatral se tratara. Lamentablemente estas realidades se repiten en las calles o carreteras y las palabras no alcanzan para explicarlas.

Para situarme frente a la sórdida violencia de la vida cotidiana que aqueja e intimida, he reconstruido mi identidad amedrentada y amenazada por imágenes sensacionalistas que ya no sólo son producidas por la nota roja, sino por los propios criminales organizados, como si no bastara con ser expertos en matar, descuartizar y extorsionar, ahora también lo son en escenografía y vestuario, diestros en la disposición de los cuerpos y del espacio para que el montaje sensacionalista sea fotografiado y difundido.

La luz y la oscuridad se tornan más contrastadas y la música del arpa, la jarana, la leona, el requinto y la tarima, instrumentos típicos del son jarocho,<sup>1</sup> alivian el día a día; no obstante, las protestas de jaraneiros y jaraneiras son neutralizadas con las postales folclóricas donde se muestran mujeres de largos cabellos trenzados con flores y cintas rojas, sosteniendo largas faldas blancas mientras que detrás de sus enaguas y encantadoras sonrisas se esconden asesinos, violadores y extorsionadores como si no pasara nada. En estas páginas hay un esfuerzo consciente de deconstrucción de imágenes para replantear la identidad jarocho, cuestionando en primer lugar el uso y abuso del cuerpo de las mujeres para construir dichas postales.

Este libro analiza la figura de las bailadoras de son jarocho en un marco histórico que va de los bailes populares del siglo XVIII a la actualidad, manifestándose a través de ellas una identidad transcaribeña en la que puede leerse el valor de lo local en relación con nuestra realidad globalizada. Aquí se defiende una perspectiva histórica postcolonial con la que se revisan los bailes criollos y se resignifica la figura de las Morenas de Veracruz desde el transfeminismo:<sup>2</sup> demostrando que el género es producido y repro-

---

1. Lo jarocho es relativo a Veracruz, franja costera del Golfo de México, antigua Puerta de América y parte del Gran Caribe histórico.

2. El transfeminismo amplía los sujetos del feminismo y abarca a otras personas también oprimidas por

ducido mediante gestos, movimientos, bailes populares, danzas escenificadas y vestidos.

Hoy en día hay una red translocal de son jarocho en diversas ciudades del mundo, en las que se observan fisuras en los roles de género. En la Ciudad de México, por ejemplo, se han realizado ya tres fandangos<sup>3</sup> feministas en espacios gestionados por mujeres: El Punto Gozadera y Casa Gomorra. Las tensiones entre la innovación y la tradición dan lugar a largos debates sobre la identidad cultural, los imaginarios nacionales, la dominación patriarcal, la vigilancia de los cuerpos y la experiencia personal del baile de tarima frente al valor social y colectivo del son jarocho.

Mujeres bailadoras, jaraneras, académicas y estudiantes interesadas en la historia del son jarocho, así como en la danza folclórica y, sobre todo, ciudadanos preocupados por la situación violenta que se vive en México pueden encontrar en estas palabras aliento para respirar y cuestionar estructuras tan arraigadas en el imaginario nacionalista que es difícil percibir las sin la distancia de la teoría. En coherencia con la tarea de la reflexión que va más allá de la academia, aquí se identifican y visibilizan (en una larga lista de nombres que quiere ser enriquecida) a las morenas que bailan sin disfraces folclóricos, a las morenas jaraneras que hoy se afirman con firmes zapateos y décimas rabiósas dentro y fuera del país.

Ahora, en 2019, lamento mucho no haberme quedado a vivir en Veracruz. "Ay de mí llorona,/ pero déjame llorar,/ que sólo llorando puede/ mi corazón descansar";<sup>4</sup> los sones de nostalgia los he traído conmigo para terminar de escribir este libro en un exilio voluntario y doloroso, lejos de la masacre y la inseguridad. Hoy vivo lejos, en una tierra extranjera que afortunadamente me es familiar porque pertenece al Gran Caribe, aquí, en Gran Canaria reaparece como espectro el zapateo de la tarima en medio del Atlántico, en una isla sin águilas ni serpientes que me acoge nuevamente y me abre en el mar un horizonte poblado de navegantes, sirenas, brujas y morenas.

10

10

---

el heteropatriarcado que no necesariamente han de ser mujeres, ya que el género puede actuar como un sistema de poder que limita a todos los cuerpos para adaptarlos a un determinado orden social.

3. La palabra fandango es una típica expresión *creol* del mundo colonial, que deriva del kimbundu angolano *fanda*, que significa "fiesta". Es muy próxima a la palabra huapango (que se usa para referirse a un género de canción derivado del son huasteco) de origen náhuatl, *cuauhpanco*, que significa "sobre la tarima". Ver Antonio García de León, *El mar de los deseos. El Caribe hispano musical. Historia y contrapunto*, Ciudad de México, Siglo XXI, Universidad de Quintana Roo, 2009, p. 27.

4. La lloroncita, son jarocho. Ver texto sobre la llorona en Gloria Luz Godínez, "Lloronas, madres y fantasmas. Necrobarroco en México". En: *Revista Interdisciplinaria de Estudios de Género de El Colegio de México*. Vol. 3 #5.

## Introducción

Hay una realidad adolorida: este texto es afectado por las constantes notas de violentos crímenes y la exhibición de cuerpos torturados o mutilados con técnicas especializadas que, se quiera o no, impregnan las formas de vivir y de escribir en Veracruz. La era globalizada está gestada desde el primer mundo y enfrentada a las violentas realidades diarias en el llamado tercer mundo, éste que deja de ser mera abstracción en las calles y carreteras del estado, sembradas de fosas clandestinas,<sup>5</sup> salpicadas con cadáveres desmembrados, balaceras, cifras y alertas que apenas se atreven a publicar los periódicos ante la creciente suma de periodistas y activistas asesinados; entre ellos menciono la brutal ejecución de Nadia Vera y Rubén Espinosa, gestores, creadores y activistas en la localidad, que conmocionó especialmente al sector de la danza contemporánea nacional. Las denuncias ocurrieron en los teatros a cargo de compañías como Cuatro X Cuatro con la obra *país gravedad* o Lagartijas Tiradas al Sol con la pieza *Veracruz nos estamos deforestando o cómo extrañar Xalapa*.

Este texto también es contemporáneo a la intervención documental y performativa llamada *El Puro Lugar*, creada por el colectivo Teatro Línea de Sombra y la Compañía Titular de Teatro de la Universidad Veracruzana, en la que se recoge la golpiza a ocho jóvenes estudiantes de la Universidad Veracruzana que eran considerados "radicales", en el domicilio de la calle Herón Pérez, donde un comando armado irrumpió el cuarto de los estudiantes en el que se celebraba un cumpleaños para golpearlos con bates, palos con clavos y machetes.

Sin dejar de lado el tema principal de este libro, a saber, el análisis del son jarocho desde el punto de vista de las mujeres, se desarrolla la posibilidad de un transfeminismo local que haga frente y cuestione esta realidad, formulando preguntas, reflexiones y discursos desde las zonas marginales e intimidadas de un territorio en el que se registran los índices de violencia más elevados del país. En Veracruz la lucha de poderes entre los partidos políticos y los grupos de narcotráfico se gesta desde la violencia, generando una política basada en el control de la muerte y la vulnerabilidad del cuerpo o, en palabras del filósofo Achille Mbembe, una "necropolítica".<sup>6</sup> Sayak Valencia Triana<sup>7</sup> hace una lectura del término necropolítica de Mbembe, subrayando la exageración y la casi puesta en escena de la violencia en el contexto geopolí-

---

5. Las fosas clandestinas más grandes del territorio nacional se encuentran en Veracruz. Entre los colectivos de familias que buscan desaparecidos en la entidad destaca el Colectivo Solecito, un grupo formado, principalmente, por madres de familia convertidas en antropólogas forenses y ciudadanas politizadas que luchan ante la indiferencia de las autoridades. En otro artículo (en Gloria Luz Godínez, *op. cit.*) trabajo específicamente el duelo de las madres de los desaparecidos en México mediante la recreación de la figura de la Llorona.

6. Achille Mbembe, *Necropolítica*, Santa Cruz de Tenerife, Melusina, 2011.

7. Sayak Valencia Triana, *Capitalismo gore*, Tenerife, Editorial Melusina, 2010, pp. 143-145.

tico mexicano, tan radicalmente exagerado que pareciera artificial, por eso la filósofa tijuanaense lo ha llamado “capitalismo *gore*”; ante los crímenes descritos arriba durante el año 2015, el capitalismo *gore* explica perfectamente la situación actual en Veracruz.

No creo en lo mexicano ni en lo veracruzano, tampoco en lo jarocho si éste se viste de blanco para esconder el color de la sangre que se derrama hoy en día. Como se leerá más adelante, hay una diferencia radical entre la tradición popular del son jarocho y la puesta en escena de los ballets folclóricos que representan a Veracruz. Al interior de la disputa se identifican “los jaraneiros”, quienes se encuentran más cercanos a la tradición popular, y “los jarochos de blanco”: músicos y bailarines de folclor quienes representan una puesta en escena de lo popular vestidos con un traje típico blanco, creado en la primera mitad del siglo xx.

La tradición revitalizada del son jarocho demuestra que no hay una identidad fija, sino que es mutable y constantemente cambia transitando entre lo local y lo global. A lo largo de las siguientes páginas se muestran diferentes representaciones transmodernas del Caribe mexicano, específicamente jarocho, basadas en los bailes de tarima para fragmentar o astillar el discurso nacionalista a favor de creaciones locales desarraigadas. Se demostrará que la figura de la bailadora de tarima ha sido y sigue siendo un referente de identidad, distinguiendo entre las mujeres que se construyen y tienen voz propia dentro de la tradición –incluyendo la innovación del son jarocho– frente al uso masivo e impersonal que se hace de la postal folclórica originada en la época posrevolucionaria para normalizar y homogeneizar los cuerpos con fines nacionalistas.

Este texto contribuye a evidenciar cómo las experiencias locales dan forma y contenido a identidades globales, más allá de las fronteras de género y nación. La transmodernidad que se vive desde hace algunos años resalta la importancia de lo local en conexión global, a través de las tecnologías de comunicación: “la sociedad de la información globalizada nos ofrece un panorama no *post ni multi*, sino *transcultural*”, afirma Rosa María Rodríguez Magda,<sup>8</sup> y encuentra “a modo de síntesis dialéctica” tanto “el impulso cosmopolita” como “las presencias locales más exiguas”. Ejemplo de estas presencias locales son algunas bailadoras de son jarocho que se han acercado a las danzas indias, africanas, flamencas o contemporáneas de escenario sin separarse de la tradición del baile de tarima, organizando eventos que rebasan fronteras políticas, locales, escénicas y, sobre todo, de género.

Los fandangos que se llevan a cabo en diversas ciudades como Santa Ana California, Los Ángeles, San Francisco, Tijuana, Tlacotalpan, Ciudad de México, Tepoztlán, Oaxaca, París o Barcelona, por sólo mencionar algunas, complejizan términos como identidad, tradición, transculturación, encuentro y desencuentro. Tal y como sostiene Ishtar Cardona, “los fandangos no operan actualmente bajo las reglas de los pueblos campesinos de tiempo atrás; los lugares donde se llevan a cabo no pertenecen exclusivamente al ámbito de lo

---

8. Rosa María Rodríguez Magda, *Transmodernidad*, Barcelona, Anthropos, 2003, p. 6.

rural (aun así, han resurgido en muchos pueblos de Veracruz), y las lógicas que los rigen varían según los organizadores".<sup>9</sup> Estas variaciones afirman lugares de procedencia, militancia, ejecución, linaje (talleres urbanos de son jarocho frente a oralidad, herencia y tradición) y roles de género.

Hay muchas investigaciones en torno al son jarocho, mis fuentes principales son las de Ishtar Cardona, Jessica Gottfried, Antonio García de León y Rafael Figueroa; desafortunadamente, hay pocas en el terreno de los estudios de danza –solamente destacaría las publicaciones de Amparo Sevilla y Anita González<sup>10</sup>–, y aún menos con perspectiva de género. En este terreno, el de la investigación en danza con este enfoque, cito el libro de la argentina Mercedes Liska<sup>11</sup> en el que se reflexiona acerca de procesos sociales contemporáneos a partir del *tango queer*, "un pequeño taller de y para lesbianas" que se convirtió en un movimiento translocal que ayudó a cuestionar "la heterosexualidad y las normas de género como eje vertebrador de una práctica tradicional, de la cultura nacional, de la modernidad argentina".

En México se han organizado tres fandangos feministas desde 2016, la comunidad fandanguera de Nueva York ha revisado los roles de género tradicionales y los ha adaptado para incluir a personas transgénero<sup>12</sup> y en Barcelona el son *La Indita* se toca para invitar a la comunidad gay a que se integre al baile.<sup>13</sup> Es tiempo de afirmar la existencia del jarocho *queer* fuera del ámbito veracruzano para establecer un vínculo concreto entre los bailes de tarima y la producción de teorías sobre sexo y género. También hay que decir que el jarocho *queer* no es común, que en este texto lo nombramos por primera vez –por influencia del *tango queer*– y que dentro del ámbito más tradicional la cuestión del género no ha tenido gran impacto. Por eso, lo que aquí se destaca es el paso previo a la ruptura de esquemas, demostrando la no naturalidad de los roles de género y la afirmación del son jarocho como práctica tradicional moderna que sirvió a la normalización de los cuerpos y el control de la sexualidad, según lo explican Michel Foucault, Judith Butler y Paul B. Preciado. La danza escénica ha tenido un papel fundamental para fijar el esquema binario y oposicional de los géneros, pero también lo tiene para redefinirlos; de la misma manera, los bailes tradicionales pueden apuntar a la perpetuación o a la destrucción del esquema heteropatriarcal.

Aquí se visibiliza, se difunde y se apoya el trabajo de muchísimas mujeres que han trabajado a favor del son jarocho y que hoy gestionan sus propios proyectos. Ellas han retomado con fuerza el baile para afirmarse en

9. Ishtar Cardona, "Los actores culturales entre la tentación comunitaria y el mercado global: el resurgimiento del son jarocho", en *Retos culturales de México frente a la globalización*, Lourdes Arizpe (coord.), Ciudad de México, Porrúa, 2006, p. 140.

10. Anita González, *Jarocho's Soul. Cultural Identity and Afro-Mexican Dance*, Lanham, Maryland, University Press of America, 2004.

11. Mercedes Liska, *Entre géneros y sexualidades. Tango, baile y cultura popular*, Buenos Aires, Milena Caserola, 2018, p. 13.

12. Paula Sánchez-Kucukozer, "El son jarocho en Nueva York: retos y oportunidades de una tradición reinterpretada", en *La Manta y la Raya. Universos sonoros en diálogo, 1a época*, núm. 2, 2016, párr. 9.

13. Patricia Del Razo, "El fandango jarocho actual: patrimonio cultural intangible", en *Estudios teatrales: nuevas perspectivas y visiones comparadas*, Alba Saura Clares y Isabel Guerrero (eds.), Murcia, Edítum, 2017, p. 180.

comunidad y mostrar cómo viven su oficio en el son jarocho contemporáneo. La tarima es el mejor escenario para estudiar los movimientos que definen el rol de género no sólo en Veracruz, sino en todos los pueblos, ciudades y países donde se realizan fandangos en nuestros días, a los que también asisten chicas en pantalones, bailadoras, sí, y además, decimeras, arpistas, leoneras, cantadoras, jaraneras y gestoras.

En el primer capítulo identifiqué los imaginarios transcaribeños<sup>14</sup> a partir de dos figuras femeninas recurrentes en los sones jarochos: las brujas y las morenas; partiendo de la historia de las mujeres se reconocen las filiaciones y se subraya la fuerza anticolonialista que hubo detrás de la cacería de brujas en el siglo xvi en tierras americanas; de la mano de Silvia Federici<sup>15</sup> se asume la persecución de las mujeres como un mecanismo que conformó la modernidad y el desarrollo del capitalismo. Una herencia de sacrificios e injusticias se oculta en la imagen de la bruja, la que se nombra en las décimas del son jarocho parece despertar a las mujeres para que hoy no sean tantas las muertas, la bruja que vuela y baila se hace presente en la tarima. Las mujeres de Veracruz son herederas de encantamientos, décimas y zapateos, comparten la historia y el mestizaje, incorporan un imaginario social en versos y bailes, pero lo actualizan en un mundo globalizado en el que se resignifican las formas tradicionales.

La morena es otra figura femenina recurrente en los sones jarochos, el color de piel remite a la historia del mestizaje, es un arquetipo que funciona a partir de la idea de raza y, como afirmaba Foucault,<sup>16</sup> justifica el poder. Por eso es un término que aquí se revisa, se deconstruye y se redefine a partir de autores como Frantz Fanon (1973) y Gloria Anzaldúa (2015).<sup>17</sup> Hay que ser una nueva morena de Veracruz, más allá de las fronteras políticas y raciales, más allá del color de piel y la partida de nacimiento, si las mujeres que bailan son jarocho en las diferentes ciudades del mundo pueden llegar a vibrar con el espectro de las morenas, convencidas de pertenecer a una tradición transcaribeña, entonces hay un sentido de comunidad translocal que nos nutre a todas.

El segundo capítulo es una definición del son jarocho desde el punto de vista del baile de tarima: sones de montón, sones de pareja, sones de cuadrilla y sones lúdicos. A diferencia de muchos estudios que se enfocan en el aspecto musical y en la temática del son jarocho, aquí me concentro en los bailes y los cuerpos. Se explica el origen criollo, andaluz, africano e indígena del baile,

14. Retomo este nombre, imaginarios transcaribeños, a partir de una mesa homónima que tuve el gusto de coordinar junto con mi colega, el Dr. Antonio Prieto, para el 7º Coloquio de Investigación en Artes que organizamos desde el Centro de Estudios, Creación y Documentación de las Artes (10 de octubre de 2017) en la Universidad Veracruzana. Este concepto surge de la ponencia "De hamacas y fantasmas: El imaginario transcaribeño en la obra de Concepción León", que el Dr. Prieto presentó en esa mesa y que tuvo su primera versión en 2014, en el Foro Académico del XIX Festival Afrocaribeño, realizado en el Recinto Sede del Instituto Veracruzano de la Cultura, en la ciudad de Veracruz, el 24 de abril de ese año.

15. Silvia Federici, *Calibán y la bruja. Mujeres, cuerpo y acumulación originaria*, Madrid, Traficantes de Sueños, 2010.

16. Michel Foucault, *Vigilar y castigar*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1996.

17. Frantz Fanon, *Piel negra, máscaras blancas* (trad. Ángel Abad), Buenos Aires, Abraxas, 1973; Gloria Anzaldúa, *Borderlands/La Frontera. The New Mestiza* (trad. Norma Elia Cantú), Ciudad de México, PUEG/ UNAM, 2015.

así como la importancia musical y comunitaria de la tarima. La convención en el danzado supone alternar e improvisar el movimiento de pies, generando una composición musical y coreográfica con base en el zapateo y mudanceo (escobillado suave sobre la tarima). En este terreno se destaca el trabajo que ha realizado durante años la antropóloga y bailadora Rubí Oseguera Rueda, el cual reconozco aquí y a lo largo de las siguientes páginas, porque de algún modo ella es una de las morenas de Veracruz que ha inspirado esta investigación. Ella afirma que el baile de tarima es un medio de comunicar la tierra con el cielo, o "lo que hay arriba con lo que hay abajo",<sup>18</sup> porque comparte con la danza tradicional cierto vínculo mágico-religioso.<sup>19</sup>

En el tercer capítulo reviso la censura, desde la época colonial hasta el capitalismo *gore* de hoy en día. Tal y como se ha leído en la cultura europea, el baile posee virtudes físicas y morales, por lo tanto, ha habido una constante evaluación de las prácticas perniciosas para la decencia y las buenas costumbres. La vigilancia del cuerpo en los bailes criollos en el siglo XVIII, particularmente del baile "El chuchumbé", es uno de los métodos con los que se generó cierta docilidad corporal adaptada a las normas colonizadoras. Las marcas de la corrección y la rectitud probablemente son visibles en el torso de las bailadoras de son; no obstante, el movimiento contenido del torso y la suavidad de las mudanzas también implican una lectura de los bailes a partir de lo sutil, lectura que se corresponde a las críticas contemporáneas de la danza moderna, que se distinguió por el incesante meneo y virtuosismo. Frente al alarde cadencioso del bailarín de escena, cuerpo dócil y disciplinado de la maquinaria nacionalista, se presentan las bailadoras de son, morenas vulnerables, deseantes y vibrantes en la tarima, congregando a los pueblos heridos de Veracruz. Gracias a los fandangos actuales, hoy, una población amedrentada sale a la calle, baila y se conmueve. En la era del capitalismo *gore*, los bailes de tarima son actos subversivos que dan salud y vida a la comunidad.

El capítulo cuarto, Jarochas de blanco, analiza la estampa folclórica del son jarocho. El proyecto moderno en México, como el de casi todos los procesos nacionalistas de los países latinoamericanos, consistió en la conformación de la nación y sus respectivas regiones, entre ellas, Veracruz, mediante dispositivos políticos y culturales que homogeneizaron los modos de vida y ordenaron las estructuras más íntimas de las relaciones individuales. Durante este periodo la música y los bailes populares jugaron un papel cohesionador muy importante. Así, el son jarocho experimentó cambios vinculados con el diseño político estatal. A partir de este momento bailadores y bailadoras de tarima, rodeados de músicos y cantadores, aportaron símbolos fundamentales para la construcción de la imagen nacionalista.

18. Cf. Alba Olinka Huerta, *Un fandango urbano y del Sur de Veracruz. El vuelo de La Guacamaya y el corazón de La Morena al golpe de ciudad* (tesis de maestría), Ciudad de México, CENIDI José Limón, 2015, p. 28.

19. El baile tradicional como el de la tarima suele ser festivo, recreativo, generalmente tiene carácter profano y propicia relaciones sociales; mientras que la daza tradicional es ceremonial, formal, coreográfica y, por lo regular posee una función mágico-religiosa. Para profundizar en las similitudes y, sobre todo, en las diferencias entre bailes y danzas populares (véase Amparo Sevilla, *Danza, cultura y clases sociales*, Ciudad de México, INBA/ CENIDI José Limón, 1990).

Aquí hago una revisión del movimiento cultural de José Vasconcelos, cuando se instauraron las academias de danza en el centro del país y los trajes típicos de cada región en la primera mitad del siglo xx para reforzar el gran relato de "lo mexicano" como parte de los procesos culturales de legitimación política del Estado moderno y heteropatriarcal. Así llego a la noción de "travestismo folclórico", con el que se demuestra –a partir de las afirmaciones de Judith Butler– que el género no sólo es un estilo corporal, verificado mediante gestos, vestidos y maneras de bailar como las que representan en los ballets folclóricos, sino que "todo género está travestido", "la imitación está en el corazón mismo del proyecto heterosexual y de sus binarismos de género",<sup>20</sup> continúa Butler, y no es de extrañar que la educación patriarcal implique el esfuerzo constante y repetido de imitar sus propias idealizaciones binarias, de ahí la importancia de la puesta en escena de lo popular a través de bailes y vestidos que siguen repitiéndose sin preguntar a las bailarinas si están de acuerdo en representar a un Veracruz que se distingue por la violencia radical y la absoluta vulnerabilidad del cuerpo humano, su mutilación y desacralización.

La gran diferencia entre la puesta en escena de lo popular y la tradición (revitalizada) es la misma que hay entre las Jarochas de Blanco y las Morenas de Veracruz; hay que decir que en los títulos se observa el género, ya que la lente está puesta en el papel de las mujeres en ambos fenómenos culturales. "Morenas de Veracruz" es el nombre para el quinto capítulo, así como para todo el libro. Aquí me detengo en los sones de montón porque aportan lecturas de parejas que no son binarias ni heterosexuales, son parejas aparentemente des-sexuadas que dejan ver otras feminidades: amigas, desconocidas, amantes, hermanas, madres, abuelas, nietas, extranjeras y locales.

En el apartado titulado "Movimiento de jaranas, movimiento de ellas" destaco la participación de jóvenes como las hermanas Wendy y Adriana Cao-Romero Alcalá, Laura Reboloso, Ana Zarina Palafox Méndez y Graciela Ramírez Romero en el movimiento jaranero de la década de los 80, a ellas se sumaron Rubí Oseguera Rueda, Raquel Palacios Vega, Nora Lara López, Gisela Farías, Daniela Meléndez y Violeta Romero, por sólo mencionar a algunas de las mujeres que representan otro movimiento, el de las morenas de Veracruz del siglo xxi con las que se distingue hoy en día el son jarocho.

Al final de este libro se encuentra un listado de creadoras de son jarocho, incipiente sin duda, pero necesario para visibilizar el nombre, así como el oficio y papel del mundo femenino en una tradición que calificaríamos como históricamente masculina, incluso machista, si no dirigimos nuestra mirada a las morenas que no sólo lo inspiran, sino que lo llevan a cabo con su trabajo.

Finalmente, para el Apéndice titulado "Jarocho *queer*. Deconstrucción del traje folclórico en seis imágenes performáticas" trabajé junto con alumnos de la maestría en Artes Escénicas de la Universidad Veracruzana

20. Judith Butler, *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"* (trad. Alcira Bixio), Barcelona, Paidós, 2002, p. 184.



y el fotógrafo Sebastián Kunold seis fotografías performáticas para poner en evidencia el montaje escénico del folclor utilizando elementos del vestuario teatral con elementos de estilo sadomasoquista, como en su día lo hizo Guillermo Gómez Peña con *La Pocha Nostra* para cuestionar identidades nacionales. Así, inspirada en la práctica *queer* que desajusta los límites heteropatriarcales de la nación, propongo seis imágenes que disputan que haya un orden y un género verdadero.

Para concluir con esta introducción e invitar a continuar, hay que subrayar una vez más que el objetivo de este texto es resaltar a las mujeres bailadoras desde el cuerpo y los accesorios que lo visten, no sólo desde el ritmo, porque la danza va más allá del acompañamiento musical; del mismo modo, la tarima es más que un mero instrumento de percusión, es un lugar privilegiado para bailar y observar gestos, vestidos, pasos específicos, rotaciones y sutiles presentaciones para los otros que han formado parte de una historia de colonización e hibridación en México, una historia que aún se sigue escribiendo por tantas anónimas morenas de Veracruz que hoy urge visibilizar.

## I

## Brujas y morenas

Desde el siglo XVI y hasta comienzos del XIX Veracruz fue "la puerta de América", abierta a los navíos procedentes de España y su correspondiente escala en las Islas Canarias y las Antillas. El puerto y las comunidades vecinas constituyeron puntos de encuentro entre caminos que se dirigían hacia el centro, el istmo y el sur de la Nueva España, ya que eran asentamientos privilegiados por la desembocadura de los ríos aledaños (San Juan, Tesechoacán, Tonto y Papaloapan); de esta forma, la zona conocida como el Sotavento veracruzano fue muy importante para transportar riquezas –incluidas las culturales– y concentrarlas en la capital, o para redistribuirlas al mismo puerto y de ahí a la península ibérica.

No se puede entender Veracruz sin adscribirlo al Gran Caribe, ya que este territorio no fue afectado únicamente por un fenómeno de colonización, sino que sirvió para el intercambio comercial que durante más de tres siglos gestó nuevas formas de humanidad donde lenguas, razas, religiones, costumbres y maneras de ser se hallaron brutalmente desterritorializadas, trasplantadas a un entorno en el cual tuvieron que reinventar la vida. Por eso las representaciones de Veracruz, como las de gran parte de América, han sido y siguen siendo híbridas, criollas y mestizas,<sup>21</sup> particularmente en el Gran Caribe, donde innumerables trayectos marítimos han unido (o separado) islas y continentes en una relación de convergencias, contradicciones y exilios.

Desde el punto de vista histórico, "el Caribe es el umbral de la vida moderna", afirma Antonio García de León y agrega: "el Caribe fue y sigue siendo un crisol de culturas, razas y costumbres, un espacio intrincado que prefiguró en los primeros siglos coloniales mucho del cosmopolitismo actual, así como los primeros avances universales de lo que conocemos como *modernidad*",<sup>22</sup> subrayando que la explotación económica y humana fueron los pilares de esos "avances universales"; en otras palabras, que la colonización está en los orígenes del mundo moderno. A esta reflexión hay que añadir la tesis de Silvia Federici, que advierte que la persecución de mujeres fue muy importante para la conformación de dicha modernidad.

La filósofa italoamericana estudia el génesis del capitalismo desde una perspectiva marxista feminista y examina los cambios que la acumulación de la riqueza introdujo en la posición social de las mujeres:

- i) el desarrollo de una nueva división sexual del trabajo que somete el trabajo femenino y la función reproductiva de las mujeres a la repro-

21. En el ámbito de los estudios culturales estos términos se refieren tanto a lo cultural como a lo racial. Para Néstor García Canclini el concepto de hibridación sería más amplio, pues "abarca conjuntamente contactos interculturales que suelen llevar nombres diferentes: las fusiones raciales o étnicas denominadas mestizaje, el sincretismo de creencias, y también otras mezclas modernas entre lo artesanal y lo industrial, lo culto y lo popular, lo escrito y lo visual en los mensajes mediáticos" (Néstor García Canclini, N., *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, Ciudad de México, Random House Mondadori, 2009, p. X).

22. Antonio García de León, *op. cit.*, p. 21.

ducción de la fuerza del trabajo; ii) la construcción de un nuevo orden patriarcal, basado en la exclusión de las mujeres del trabajo asalariado y su subordinación a los hombres; iii) la mecanización del cuerpo del proletario y su transformación, en el caso de las mujeres, en una máquina de producción de nuevos trabajadores.<sup>23</sup>

Sólo el mundo desencantado pudo ser dominado por la organización capitalista del trabajo, cuyo sistema aún rechaza a las personas (particularmente a las mujeres) que pueden sanar animales, curar vecinos, asistir partos o evitar embarazos sin título ni salario. Además, durante la transición del feudalismo al capitalismo el cuerpo femenino fue sometido a la función reproductiva y se persiguió el placer de solteras, lesbianas, viudas, tullidas y viejas, acusándolas de brujería. La premisa de la hechicería es que el mundo está vivo y que hay una fuerza en todas las cosas, palabras, animales, plantas o elementos; la gente que practicaba o practica rituales para disuadir, sumar o prevenir esa fuerza son mayoritariamente "pobres que luchan por sobrevivir". De tal manera que la batalla contra la magia implica una lucha de clases y "siempre ha acompañado el desarrollo del capitalismo, hasta el día de hoy".<sup>24</sup>

La violencia contra las mujeres acusadas de brujas ha sido tan importante para el capitalismo, como la colonización y la expropiación de tierras a los campesinos. Hay que recordar que en 1550 sucedió la más cruenta cacería de brujas en América, ya que las organizaciones políticas y económicas indígenas del nuevo mundo no habían sido desbaratadas completamente, en parte gracias a que muchas mujeres, sacerdotisas y curanderas, guiaron la defensa de sus comunidades y costumbres. Durante los siglos XVI y XVII, en el centro y sur de México, las mujeres "dirigieron o guiaron todas las grandes revueltas anticoloniales".<sup>25</sup> No es de extrañar que muchísimas, culpadas por brujería, pactos con el diablo y manejo de hierbas, hayan sido perseguidas, torturadas y masacradas para impedir prácticas de las antiguas religiones, así como manifestaciones en contra del colonialismo español.

Veracruz –el Puerto, así como la región de Los Tuxtlas y Catemaco– es conocido por la práctica de brujería, limpiezas, encantamientos amorosos, remedios a base de hierbas, pases mágicos y ritos ancestrales. "Ay qué bonito es volar/ a las dos de la mañana/ a las dos de la mañana/ ay qué bonito es volar, ay mamá", versa la canción de "La bruja",<sup>26</sup> típico son jarocho que ilustra con metáforas la historia del pueblo.

23. Silvia Federici, *op. cit.*, p. 23

24. *Ibid.*, pp. 237 y 238.

25. Antonio García de León, *Resistencia y utopía*, vol. 1., Ciudad de México, Ediciones Era, 1985, p. 31.

26. La bruja como arquetipo literario aparece también en otros sones, como en "El toro Zacamadú". En estas canciones se advierte la transformación de la bruja en animales como un ave o en vaca, además de la compañía de nahuales o figuras míticas como el mono blanco, deidad indígena popoluca que vivía en dicha región y a quien le gustaba la música tanto como a *la bruja*: "Una bruja me encontré/ que en el aire iba volando/ al verla le pregunté/ a quién andaba buscando/ Busco a un señor como usted/ pa'que me cante un huapango" (Juan Meléndez de la Cruz, [recopilación y selección], *150 sones jarocho. La poesía del son y el fandango*, Ciudad de México, Ediciones del Programa de Desarrollo Cultural del Sotavento/ Asociación Minatitlán 100 años, 2017, p. 31).

Durante casi tres siglos los esfuerzos de la Inquisición se empeñaron en erradicar acciones heréticas y creencias mágicas en el puerto de Veracruz; sin embargo, hacia finales del siglo XVIII se constató que esta tarea era imposible y la misma Inquisición dio fin a la cacería, convencida de que la magia popular no significaba ya ninguna amenaza política. De acuerdo con lo que expone García de León, la mayor parte de las acusaciones inquisitoriales de aquella época tienen que ver con el fenómeno trasatlántico de la prostitución ligado a la magia amorosa y la hechicería. Las mujeres que trabajaban en los mesones y las mancebías que hospedaban a los hombres del mar realizaban curaciones, adivinación de la buena fortuna y, sobre todo, eran expertas en los embelecos, las artes del buen querer y los conjuros ligados a las expectativas amorosas y los placeres de la carne, así como dice el popular son:

Me agarra la bruja  
me lleva a su casa  
me vuelve maceta  
y una calabaza.

Ay dígame, y dígame  
y cuénteme usted  
cuántas criaturitas  
se ha chupado usted.  
Señora, ninguna,  
ninguna, no sé  
ando en pretensiones  
de chuparme a usted.

20

20

Al revisar la herencia femenina en los bailes de tarima se pueden entender frases como “echar a volar por los aires”, es posible imaginar la resistencia de generaciones de mujeres y percibir los bailes de años atrás. Leyendo a la bailadora Rubí Oseguera en otro contexto, se observa la íntima relación entre bailar y volar: “cuando se toca el son llamado *Pájaro carpintero*, las mujeres comienzan a girar y con su vuelo dentro de la tarima equilibran la fiesta”.<sup>27</sup> Las bailadoras giran, el rebozo y las faldas se ondulan en el aire como alas; ellas, como las brujas, vuelan, saben y dirigen el fandango.

### Imaginario transcaribeño

Las mujeres de Veracruz son herederas de esa sabiduría de embrujos, canciones rituales y danzas, comparten la historia de las persecuciones, los mestizajes e hibridaciones, son portadoras de ese imaginario, pero lo actualizan en un conjunto de imágenes e ideas transcaribeñas. Como lo explica la filósofa

27. Rubí Oseguera, *De raíz luna*, Canal 22, entrevista, Ciudad de México, 10 de agosto de 2012. Consultado en <https://www.youtube.com/watch?v=lyrHPnYEdI0>

Rosa María Rodríguez Magda,<sup>28</sup> en nuestra época, el espacio de flujos acaba definitivamente con el paradigma moderno: “*Trans* es el prefijo que debe guiar la nueva razón digital en una realidad virtual y fluctuante”.

Transitando entre lo global y lo local, las bailadoras, versadoras y jaraneras recuperan el son jarocho a través de distintas formas de apropiación y empoderamiento. Los cruces de ida y vuelta, las mudanzas<sup>29</sup> y zapateos, la música y las décimas espinelas que viajaban por barco, ahora lo hacen por redes sociales; hay grupos exclusivamente de mujeres que se conectan simultáneamente en diferentes partes del mundo para hacer poesía.<sup>30</sup> Igualmente ocurre con el baile de tarima y los fandangos, las mudanzas y zapateos traspasan mentalidades y territorios.

La potencia de flujo que antiguamente identificó a Veracruz: huracanes, vientos, corrientes marítimas, litorales y afluentes de ríos, ahora es un flujo transnacional y sucede en redes virtuales, dislocando las invisibles fronteras de un territorio histórico, arrojando aire fresco desde otras orillas para conectar con realidades lejanas que permiten vivir con cierta distancia la violencia que desde hace unas décadas distingue a la región jarocho.

La comunidad jaranera se sabe morena de origen. En versos recientes del son “La bruja” se resalta el color de la piel y la pertenencia a la tierra caliente del Sotavento, en dichos versos la palabra morena implica belleza y parentesco: “Morena tu tersa frente/ tus embriagantes facciones/ hembra de tierra caliente/ inspiración de mis sones”.<sup>31</sup> Desarrollando el imaginario que circunda a esta figura femenina quiero aproximarme a la nueva mestiza *transcaribeña*, ya que la identidad de las jarochoas es plural y, además, se pinta parda, morena o negra, apelando con la piel a la historia del pueblo.

La criolla, como la mestiza o la mulata, fueron clasificaciones raciales que sirvieron durante siglos para justificar un orden colonial. Poco a poco estos términos fueron designando no sólo una combinación genética, sino una fusión de hábitos, creencias y formas de pensamiento de los pueblos originarios del Sotavento, los navegantes europeos y los esclavos traídos desde África; de este modo, las prácticas femeninas se vieron enriquecidas gracias al mestizaje:

28. Rosa María Rodríguez M., *op. cit.*, p. 5.

29. Las mudanzas son esos pasos suaves con los que se “escobilla” la tarima mientras que los cantadores entonan sus versos; por contraposición, el zapateado se genera únicamente en las frases orquestales; mudanzas y zapateos se alternan en el son jarocho para desplegar el baile y la percusión de tarima. Sobre ello se ahondará en las próximas páginas.

30. Más adelante se hablará del trabajo de Ana Zarina Palafox en el ámbito de la décima, así como de los encuentros de versadoras organizados por Daniela Meléndez, una mujer de tradición jarochoa muy activa en la radio local de Xalapa y en redes sociales como Facebook, en el que hay grupos de mujeres como [Soneras y Versadoras](#). Por otro lado, como ejemplo de los flujos transmodernos, puede visitarse en línea el proyecto “Diferentemente iguales en Poesía”, liderado por Jorge Drexler y Alexis Díaz Pimienta, en el que 22 versadores de diferentes países iberoamericanos componen décimas sobre este imaginario transcaribeño que nos enriquece al ser diferentes y a la vez nos une al ser iguales. Ver [https://www.diferentementeiguales.org/versos\\_en\\_decimas/](https://www.diferentementeiguales.org/versos_en_decimas/)

31. Versos provenientes del movimiento jaranero en 2006 (Cf. Hernández, María Arcelia, *Mujeres divinas y profanas: La bruja, la llorona y la sirena en el imaginario social del Movimiento Jaranero contemporáneo* [tesis de maestría], Xalapa, Universidad Veracruzana, 2016, p. 113).

Las mujeres indias daban colibríes a las curanderas españolas para que los usaran para la atracción sexual, las mulatas enseñaron a las mestizas a domesticar a sus maridos, una hechicera loba le contó sobre el Demonio a una coyota.<sup>32</sup> Este sistema "popular" de creencias era paralelo al sistema de las creencias de la Iglesia y se propagó tan rápidamente como el cristianismo por el nuevo mundo, de tal manera que después de un tiempo se hizo imposible distinguir en el mismo qué era "indio" y qué era "español" o "africano".<sup>33</sup>

Hoy en día, en la antropología, los estudios culturales y en las políticas públicas, se usa el término mestizaje para plantear formas de convivencia multiculturales; no obstante, este concepto permanece condicionado por una historia de racismo y colonización. Por eso hay que volver a leer a Gloria Anzaldúa y detenerse en la personalidad plural de la *new mestiza* que se vivía en los años 80, tolerando contradicciones y ambigüedades al ser mexicana indígena en tierra estadounidense.<sup>34</sup> Inspirada en ella y en los versos jarocho, aquí planteo un nuevo imaginario *transcaribeño*.

Así como "La bruja", otro son muy popular en el cancionero jarocho es "La morena", pertenece al repertorio de los sones de montón que sólo bailan las mujeres (más adelante se expondrá el tema de los sones de montón y la relación entre bailadoras en la tarima); es un son profundamente nostálgico, tiene estrofas de amor, de despedida, además de cantos a la divinidad y a la fantasía, en algunas versiones se refiere a "la reina de los cielos" y a "la sirena".<sup>35</sup> De esta relación de la sirena con la morena se desprende una ambigüedad femenina que el imaginario jarocho describe en forma de melancolía, soledad, prohibición, deseo, seducción y encanto. Hay que recordar que en la mitología clásica la sirena designa a una monstrea de fascinante voz, peligrosa por el poder de atracción de sus mágicos cantos. Actualmente, la sirena jarocho sigue siendo un personaje recurrente de las historias donde hay ríos o mares: "Cuando escucho la morena/ ganas me dan de llorar/ me recuerda la sirena/ que la canta por la mar/ purgando así una condena".<sup>36</sup>

32. Loba era la mezcla de saltapetrás (chino con india) y mulata; mientras que una coyota era mitad mestiza, mitad indígena.

33. R. Behar, "Sex and sin, Witchcraft and de Devil in Late Colonial-Mexico", en *American Ethnologist*, vol. 14, núm. 1, 1987, p. 45.

34. Contradicciones entre ser "una india" en la cultura mexicana y ser "mexicana" desde el punto de vista estadounidense: "Because I, a mestiza,/ continually walk out of one culture/ and into another,/ because I am in all cultures at the same time,/ *alma entre dos mundos, tres, cuatro,/ me zumba la cabeza con lo contradictorio./ Estoy norteadada por todas las voces que me hablan/ simultáneamente*" (Gloria Anzaldúa, *op. cit.*, p. 77).

35. "Una morena me dijo/ que la llevara yo a ver,/ una morena me dijo/ que la llevara yo a ver/ a la reina de los cielos,/ que la quería conocer,/ a la reina de los cielos,/ que la quería conocer". En otros versos de La Morena aparece la referencia a la sirena: "En el mar hay un lugar/ donde habita la sirena./ Un marinero al pasar/ aquella playa de arena,/ dicen que la oyó cantar/ la pena y la que no es pena..." (García de León, *op. cit.*, 2009, p. 21).

36. Versos de *La Morena* del grupo Mono Blanco, 1992.

Se llora por una herida colectiva,<sup>37</sup> se sabe que el cuerpo de las morenas sirvió a la construcción de la nueva colonia española, cuya hegemonía quedó consolidada mediante la apropiación de lo femenino. La bruja, la sirena y la llorona encarnan ese duelo. Se piensa que la política del mestizaje tuvo su función solamente en la época colonial; no obstante, los atributos de poder y los privilegios de las castas se prolongaron en la época de Independencia de principios del siglo XIX y en la construcción nacional del XX. En la emergencia de países como México, el término mestizo fue utilizado ambiguamente para dar identidad a la nación y, al mismo tiempo, para mantener las facultades de los líderes y políticos; la clase dominante se encargó de rodearse de artistas y creadores para construir símbolos criollos o mestizos nutridos de sabores, frutas, músicas y bailes populares basados en el constante manejo del cuerpo moreno, principalmente el de las mujeres:

El nacionalismo mestizo que se desarrolló a partir de la Revolución mexicana le debe su estructura a los cuerpos abyectos de los y las campesinas. Los cuerpos de las mujeres indígenas o mestizas –como la misma virgen morena– fueron la principal fuente de símbolos culturales: ropa, comida, lengua, maternidad y sexualidad.<sup>38</sup>

Acerca de la apropiación y modificación de los bailes populares con fines políticos se hablará a profundidad en las próximas páginas, específicamente sobre las bailadoras y la fuerza de su representación nacionalista. Aquí hay que advertir que este fenómeno de la conformación de los Estados modernos no sólo ocurrió en México, sino en la mayoría de los países latinoamericanos. En Colombia, por ejemplo, se consagró el bambuco como género nacional, estilizando la música andina y ocultando, de cierto modo, sus rasgos más populares identificados con la herencia africana; en el baile de pareja del bambuco, a diferencia de otros bailes afrocolombianos, hombre y mujer permanecen separados, tal como ocurre en el baile de pareja del son jarocho, "este énfasis en cuerpos delicados, graciosos, corteses que no se tocan, no es sólo un problema de género sino de clase y raza".<sup>39</sup>

A propósito de esta afirmación, hay que recordar que "la raza" es una construcción con la que se justifica el poder; cuando Michel Foucault revisa la relación entre racismo y guerra, afirma que la política de la raza hace posible y asegura el poder, así, "de pronto, se habla de diferencias étnicas y de lengua; de diferencias de fuerza, vigor, energía y violencia; diferencias de ferocidad y barbarie".<sup>40</sup> De tal modo que la raza no es un término científico, sino una afirmación basada en las características corporales que rara vez se aplica a poblaciones blancas; el blanco es como un punto neutral a partir del cual se

37. Sobre la llorona en relación con la Conquista y su transformación en duelo de las madres que hoy lloran por sus hijos desaparecidos en el contexto de violencia del México actual puede leerse mi artículo "Lloronas, madres y fantasmas. Necrobarroco en México" (Gloria Luz Godínez, *op. cit.*)

38. *Ibid.*, p. 141.

39. Ana María Ochoa, "Tradición, género y nación en el bambuco", en *A Contratiempo*, vol. 9, 1997, p. 42.

40. Michel Foucault, *op. cit.*, 1996, p. 55.

definen los otros, los abyectos. Frantz Fanon, desde la isla de la Martinica, sostenía que en los pueblos colonizados hay, a causa de la raza, un complejo de inferioridad masivo "psico-existencial". En este libro deseo retomar el discurso decolonial de Fanon para analizar lo que significó ser morena de Veracruz en la historia de esta región, porque al examinarla "apuntamos a su destrucción".<sup>41</sup>

Para deconstruir esta historia hay que conocerla y posicionarse frente a ella, hay que ser una nueva mestiza, una nueva morena, tal y como lo dejan ver los versos de las jóvenes generaciones de jaraneros y jaraneras. Aquí y ahora reviso estos rasgos de identidad para volver a ser, de otra forma, morena de Veracruz, ya que si la corporeidad es el lugar central de la explotación, entonces el cuerpo y la piel son la vía de liberación.

Como se ha explicado antes, en este texto se identifica a las mujeres mestizas del Sotavento desde el pensamiento abierto de *lo creol* y la nueva mestiza de Anzaldúa, formas híbridas de ver el mundo con las que se aniquila "la falsa universalidad, el monolingüismo y la pureza." *Lo creol*<sup>42</sup> es "una especificidad abierta" y no "un simple mestizaje", una reapropiación del término y de la historia, "es un manglar de potencialidades"<sup>43</sup> que aquí se recoge para visibilizar de forma nueva a las morenas veracruzanas.

41. Franz Fanon, *op. cit.*, pp. 73 y 12.

42. *Lo creol* designa, en sentido estricto, la lengua y la cultura creadas por la fusión del francés y otros idiomas provenientes del tráfico de esclavos africanos al Caribe (Louisiane, Haití, Guadalupe, Martinica). "Nosotros nos declaramos creoles", escriben desde la isla de la Martinique Jean Bernabe, Patrick Chamoiseau y Raphaël Confiant, *Elogio a la creolidad* (trad. Gertrude Martin-Laprade y Mónica María del Valle), Bogotá, Pontificia Universidad Javeriana, 1989, p. 24.

43. *Ibid.*, pp. 24-25.



## II

## Son jarocho: el baile criollo

El Caribe, conjunto de islas y de elementos de la tierra firme que lo integran, sigue siendo una región diversa, enorme. Cada territorio es único y singular: la vegetación difiere de un punto a otro, hay grandes montañas de atormentados relieves y hay terreno de quieto perfil, apenas asomado sobre el nivel del mar, hay suaves playas y dramáticos paisajes de lava. Y ante esta diversidad natural, que se extiende además en manifestaciones culturales, se reconocen como rasgos comunes la música y la danza.

No es arriesgado pensar que buena parte de la comunicación original entre grupos muy diversos, colocados juntos por las dinámicas de la colonización española, fue corporal y musical;<sup>44</sup> así como en la poesía y la música, los gestos manifiestan también una propensión a combinarse en los *areitos* y los *bailes*. El mestizaje más inmediato está entre los cuerpos que se encuentran, que se alejan o se acercan para bailar; los cuerpos de bailadores y bailadoras son capaces de crear espacios nuevos entre ellos y hacerlos visibles en cada paso, giro o gesto. Y es que en la danza es posible ver que todos los cuerpos son causas en relación con los otros, ecos incorporados, gestos arquetípicos de una memoria colectiva. La creolidad que se proclama desde la Martinique se encuentra en la música, en los bailes y en los cuerpos, de este modo –afirma el cubano Alejo Carpentier– en el Gran Caribe habita “toda una humanidad que canta y baila”.<sup>45</sup>

Gonzalo Fernández de Oviedo, uno de los primeros cronistas de Indias, percibió la relación entre música, cuerpo y palabra en el *areito* o baile cantado:

Quando quieren haber placer y cantar, júntase mucha compañía de hombres y mujeres, y tómanse de las manos mezclados, y guía uno, y dícenle que sea él el tequina o maestro; y este que ha de guiar, ahora sea hombre, ahora sea mujer, da ciertos pasos adelante y ciertos pasos atrás, a manera propia de contrapás, y andan en torno de esta manera, y dice cantando en voz baja o algo moderada lo que se le antoja, y concierta la medida de lo que dice con los pasos que anda dando; y como él lo dice, respóndele la multitud de todos los que en el contrapás o areito andan lo mismo, y con los mismos pasos y orden juntamente en tono más alto; y dúrales tres y cuatro y más horas, y aún desde un día hasta otro.<sup>46</sup>

44. Antonio García de León, *op. cit.*, 2009, p. 84.

45. Alejo Carpentier, *Visión de América*, Barcelona, Seix Barral, 1999, p. 168.

46. Gonzalo Fernández de Oviedo, *Sumario de la natural historia de las Indias*, José Miranda (ed.), Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 1950., p. 132.

En esta descripción se pueden identificar sutiles rasgos del son jarocho, un ritmo "lírico-coreográfico de carácter festivo"<sup>47</sup> asociado, principalmente, a la región del centro-sur de Veracruz hasta los límites con Tabasco y el norte de Oaxaca. Los bailes y los sones específicos de la zona del Sotavento tienen su origen en la primera mitad del siglo XIX, un poco antes de la Independencia de México. Aunque algunos sones se han cantado en lenguas indígenas, la mayoría están en castellano.

Entre los instrumentos típicos de cualquier ensamble de son se encuentran el arpa, la jarana, el requinto y la tarima; además, en las últimas décadas se han reincorporado instrumentos tradicionales como la quijada de burro, la leona y el marimbol, así como de otros estilos musicales como el cajón peruano y la guacharaca colombiana.

Los versos alternados con un estribillo forman la estructura de los sones expresados en décima espinela. La versada –componer, cantar e improvisar versos en forma de décima– ha sido tradicionalmente un terreno masculino; no obstante, hay que mencionar el creciente número de versadoras y decimeras<sup>48</sup> del Sotavento.

Es curioso que la forma preferida por los trovadores populares de Canarias, Cuba y Veracruz haya sido, y siga siendo, la décima espinela: "redondilla de diez versos", como decidió llamarla su autor Vicente Espinel (1550-1624) en su publicación de 1591. Estrofa que expresa con mayor fortuna las aspiraciones formales del barroco: diez versos, siempre octosilábicos, que los navegantes españoles llevarían entre las mercancías culturales y soltarían para ser transformadas por sus herederos.

Veracruz es "una de las regiones de más antigua implantación de la décima".<sup>49</sup> Cuando se escucha el punto canario, el punto guajiro cubano y el son jarocho resuena el estrecho parentesco entre estos tres sonidos, no cabe duda de que estos tres territorios del Caribe hispano –por sólo hablar de tres regiones– comparten un lenguaje desprendido de la vida cotidiana en alta mar, "puntos de navegante" que trajinaron en las naos y galeones de ida y vuelta, lo que regularizó a gran distancia cancioneros utilizados aquí y allá con ligeras variantes para la improvisación de la décima espinela. De tal suerte que música, poesía y baile son parte del imaginario transcaribeño poblado de morenas, brujas, sirenas, peteneras,<sup>50</sup> marineros y soledad.

En las siguientes páginas hay un recorrido histórico del son jarocho a través del baile de tarima, desde sus orígenes mestizos del siglo XVIII hasta

47. Rosa Virginia Sánchez García, "Diferencias formales entre la lírica de los sones huasteco y la de los sones jarochos", en *Revista de literaturas populares*, año II, no. 1 (enero-junio) 2002, p. 121.

48. Ver en el capítulo 5. "Movimiento de jaranas, movimiento de ellas".

49. Antonio García de León, "La décima jarocho y las vinculaciones de Veracruz con el Caribe", en *La décima popular en Iberoamérica. Memorias del II Festival Iberoamericano de la Décima*, Veracruz, IVEC, 1995, p. 32.

50. La petenera es un personaje femenino en el son jarocho asociado a la mar, tiene relación con la sirena, la soledad y el mal de amores. Las estructuras lírica y musical corresponden a la petenera andaluza, se siguen conservando y han logrado permanecer a pesar del sincretismo. Este son es muy popular en la tradición jarocho; no obstante, también hay versiones huastecas, zapotecas, istmeñas y tixtlecas gracias a la adaptabilidad musical de La petenera. Ver Lénica Reyes Zúñiga, *La Petenera en México: Hacia un Sistema de Transformaciones* (tesis de maestría), Ciudad de México, Escuela Nacional de Música-UNAM, 2011.

el movimiento jaranero de 1979 en Tlacotalpan, Veracruz, y el posterior surgimiento de grupos de son jarocho en los que aparecen las mujeres que hoy en día lideran y crean su propio estilo en los bailes, la música y la poesía.

### La tarima

El son jarocho se acompaña por un zapateado en parejas o en grupo con el que se ejecuta un contrarritmo sobre la tarima de madera. La tarima es un instrumento musical en toda regla, es decir, un objeto construido específicamente para producir música con los pies; además, posee un gran valor como elemento comunitario:<sup>51</sup> tiene la función de integrar a la comunidad que se reúne alrededor de ella en el fandango. En los movimientos en la tarima se pueden encontrar algunos bailes que perviven en el tiempo: “el arte del danzado” andaluz del siglo xvii, las danzas y habaneras del xix y, desde luego, algunos ritmos africanos e indígenas. Esta cultura *creol* está presente en cuerpos que, entre otros legados, heredaron gestos, mudanzas y zapateos gracias a un intercambio de experiencias retomadas por cada generación de bailadores y bailadoras de son jarocho, en cuyos pies –como en el resto del cuerpo– se visibilizan historias de brujas y morenas que persisten hoy en día:

El sonido de una guitarra de son que recorría las calles a la medianoche se acercaba bajo el aleteo de las brujas “albolarias” que buscaban el amor perdido, o se oía bajo el cielo estrellado el resonar de una tarima que cascabeleaba como un inmenso pandero, la tarima del encanto, del sitio encantado, tarima que sus habitantes proveían de latas de resonancia en sus agujeros laterales [...] A lo lejos, el mar retumba como un golpe de corazón, un “son de marea” que parece haber impregnado las cadencias internas de cada aire.<sup>52</sup>

El potencial del cuerpo da lugar a música, baile y canto manifiestos en el son jarocho. Todo suena en el Caribe, todo es sonido, afirmaba Alejo Carpentier. Y así en Veracruz, todo suena en la tarima, las jaranas, las voces, los encantos, las latas, los zapateos y la mar, que de sonido se transforma en carne, baile y mujer: “Morena eres preciosa/ y en tu modo de bailar/ eres mi prenda dichosa/ que Dios me ha de mandar/ eres libre como el viento/ y hermosa como la mar”.<sup>53</sup>

El zapateo es música y además con él se visibiliza la historia criolla en movimiento; es fácil advertir la influencia de algunos bailes gitanos de origen morisco de gran popularidad en España durante el siglo xvi, la forma de estas danzas andaluzas, “coplas separadas por un estribillo o coro”<sup>54</sup> es muy

51. J. Gottfried, *El fandango jarocho actual en Santiago Tuxtla, Veracruz* (tesis de maestría), Guadalajara, Universidad de Guadalajara, 2005.

52. Antonio García de León, *op. cit.*, 2009, p. 53.

53. Los Vega, “...y sigue la tradición”, CDROM, México, 2001.

54. Maya Ramos, *La danza en México durante la época colonial*, Ciudad de México, Alianza Editorial/CONACULTA, 1990, p. 31.

parecida a la de los huapangos, sones y jarabes que surgieron en México. También puede ser cierta la idea de que la tarima como instrumento llegó al Pacífico proveniente de China.<sup>55</sup> En cualquier caso, hay que reconocer que el gesto de llevar el ritmo con los pies golpeando el suelo es universal y pertenecía a tanto a los grupos indígenas del continente americano, como a los esclavos provenientes de África. No obstante, a diferencia de otras regiones del país, en las que el zapateo es generalmente uniforme, en los sones jarocho el zapateo es polirrítmico e incorpora improvisaciones sincopadas, estas características están presentes tanto en los bailes africanos como en los flamencos. El arte del danzado andaluz, habaneras y, por supuesto, algunos ritmos africanos e indígenas reflejados en la tarima jarocho visibilizan esta cultura transcaribeña que hoy en día persiste.

Es difícil aislar e investigar los distintos bailes que, a través de cientos de años, han creado un estilo como el jarocho; no obstante, Anita González<sup>56</sup> devela una fuerte raíz africana en él que se rastrea en tres características: una, la improvisación; dos, el *apart playing* o baile en pareja sin contacto; y tres, el torso inclinado como postura típica de la diáspora africana.

A finales del siglo XVI la música y los bailes de los esclavos negros transportados a América eran tan populares que se bailaba a cualquier hora y en cualquier calle, tanto, que el virrey Luis de Velasco decretó que “sólo los domingos y días festivos, desde mediodía hasta las seis de la tarde, podrían bailar los negros en la plaza mayor de México”.<sup>57</sup> Pese a las divisiones clasistas, es muy probable que los cuerpos incluyentes y las mezclas interraciales hayan comenzado en esos bailes que pronto fueron limitados y vigilados por gobernantes e inquisidores.

Como ya se ha dicho arriba, la tarima además de ser el instrumento de percusión prototípico de los ensambles de son, es el centro mismo del fandango como territorio social y festivo. La construcción de Veracruz desde principios del siglo XIX ha tenido origen en esa fiesta de tarima “que daba identidad al mundo de los blancos, mestizos, negros y mulatos que compartían la cultura local sin identificarse con los peninsulares ni con los indios, que creaban una cultura propia a partir de los pueblos camineros”.<sup>58</sup> En este sentido histórico se puede hablar de la tarima como corazón del mundo jarocho, metáfora que se extiende si se oyen como latidos los zapateos que las bailadoras producen. “El son jarocho tiene que ver con un latido, con cómo se interpreta un latido”, afirma Rubí Oseguera y continúa:

Tradicionalmente, cuando estamos muchas mujeres arriba no podemos hacer más que mantener un pulso porque tenemos que mantener ese latido, porque somos el corazón; tenemos que estar en armonía con los músicos y llevar “el golpe” [...] Podemos tener “el paso”, pero no tenemos “el golpe”. Las abuelas decían que bailar “acentado” era ir con

55. J. Gottfried, *op. cit.*, p. 97.

56. Anita González, *op. cit.*, p. 56.

57. Maya Ramos, *op. cit.*, p. 32.

58. García de León, *op. cit.*, 2009, p. 19.

“el golpe”. “Tener acento” es ir con el golpe de la música, de la tierra, de todo. La tarima es un gran tambor que las mujeres percuten.<sup>59</sup>

### Clasificación de sones según el baile

Expresiones corporales bailadas siempre han estado presentes en la historia de la humanidad de un modo ritual y/o festivo; sin embargo, comenzaremos a entender la importante tarea de la danza cuando seamos conscientes de que el cuerpo no nos pertenece del todo, siempre reserva sus misterios, sus secretos, siempre dice algo más. La magia del fandango es la de retornar cada vez al tiempo pleno, aquél en el que todos pueden bailar y formar parte de una “comunidad superior”; como afirmaba Nietzsche:<sup>60</sup> “Cantando y bailando manifiéstase el ser humano como miembro de una comunidad superior: ha desaprendido a andar y a hablar y está en camino de echar a volar por los aires bailando”, como cuando se baila el son de “La bruja” a las dos de la mañana en la tarima del encanto, “ay qué bonito es volar, ay mamá”.

El baile de los fandangos suele estar dentro de un contexto profano y recreativo; no obstante, las bailadoras más conectadas con la herencia transcaribeña han incorporado la sabiduría ancestral de las danzas tradicionales y el vuelo del cuerpo como vínculo con lo divino. Así, Rubí Osegura afirma que el zapateado es un medio para religarse con eso que está por encima y por debajo de lo humano: “Quieres comunicar lo que hay arriba con lo que hay abajo, y el bailar es el medio para hacerlo, y lo quieres comunicar por medio del zapateado, que es el vehículo para lograr que las dos cosas estén en armonía”.<sup>61</sup> De este modo la bailadora eleva el baile hasta los lindes de la danza sagrada ceremonial, “con significado, función y carácter mágico-religioso”.<sup>62</sup>

El baile sobre la tarima se define a partir de dos movimientos: el zapateo y el mudanceo, o escobillado. Alternando e improvisando este lenguaje de pies se genera la composición musical junto con el baile, generalmente se zapatea en tramos instrumentales y se escobilla suavemente la tarima durante el canto. Ni brazos ni torso ni cadera se mueven demasiado, apenas se balancean como resultado del desplazamiento de pies. Los bailarines están de frente y se miran, pero no se tocan, éste es el *apart playing* que identificó Anita González<sup>63</sup> en relación con los bailes africanos, al cual le tenemos que sumar la importante herencia indígena del proceso de evangelización y sus derivaciones, en cuyas danzas Amparo Sevilla ha observado “que el torso no se mueve, el cuerpo guarda una constante rigidez y los puntos centrales del movimiento se encuentran en las piernas y en los pies”.<sup>64</sup>

59. Cf. Alba Olinka Huerta, *op. cit.*, p. 28.

60. F. Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia* (trad. de Andrés Sánchez Pascual), Madrid, Alianza Editorial, 2000,

61. Cf. Alba Olinka Huerta, *op. cit.*, p. 28.

62. Amparo Sevilla, *op. cit.*, p. 79.

63. Anita González, *op. cit.*, p. 56.

64. Amparo Sevilla, *op. cit.*, p. 84.

Los investigadores de son jarocho suelen clasificar los sones según temáticas, modo musical o convención en el danzado. La mayoría de los cancioneros, repertorios y enlistados de sones publicados se ocupan de la perspectiva musical y, como sucede en toda Latinoamérica, "son muy pocas las investigaciones que abordan la música popular desde una perspectiva de género, y menos aún sobre experiencias alternativas a la norma heterosexual".<sup>65</sup> Contrario a esta tendencia, aquí, en *Morenas de Veracruz*, se destaca la configuración coreográfica del son jarocho; en otras palabras, aquí se estudian los sones a partir del baile y, como consecuencia, se analizan las relaciones entre los cuerpos que zapatean sobre la tarima, cuestionando también las prácticas que mantienen el pensamiento heterocentrado dentro de la tradición jaranera.

Hay sones que sólo bailan las mujeres, llamados "sones de montón", "sones de cuatro" o "de a bastante", según la región. Una cuadrilla de parejas ocupa la tarima y los músicos se extienden para cantar versos de un extenso cancionero dedicado a *La morena*, *La bruja*, *La guacamaya*, *La tuza*, *La culebra*, *Las poblanas*, *La guanábana* y *La caña dulce*, entre otras figuras femeninas que se recrean en el imaginario jarocho. En estos sones las parejas de mujeres bailan de frente e intercambian miradas entre ellas, así como con músicos y cantadores.

Otros sones sirven para el lucimiento de las parejas de baile, de una, de cinco o de varias parejas, es decir, "sones de pareja", "sones de cuadrilla" o "sones lúdicos". Los de pareja, hasta ahora, refuerzan el esquema heteronormativo y se bailan hombre con mujer, el deseo contenido y el erotismo de este binomio sigue marcando la estética de los sones de pareja (no así de los sones de montón, de los cuales hablaré más adelante); las mudanzas y el contrapunto se improvisan para hacer lucir a los bailadores más virtuosos, hay cierta competencia, acecho y cortejo. Se trata de provocar una buena impresión en la tarima, si hay mucha concurrencia en el fandango, entonces el tiempo de lucirse es breve y los bailadores muestran lo mejor de sí en un corto tiempo, zapateando con veloces ritmos hasta que otra pareja pide el relevo.

En los sones de cuadrilla suele haber cuatro bailadores, o sea dos parejas, algunos de estos sones son *El jarabe loco*, *El fandanguito*, *El canelo* o *El cuadrillo*, y entre ellos está el popular Nicolás (también conocido como *El colás* o *La Marcelina*), que llega a bailarse por un hombre y varias mujeres. Entre los arriba mencionados está el son Los negritos, que se baila "de a cinco parejas".

Finalmente está el son lúdico, como *Los panaderos*, sirve para retar a los bailadores, ya que durante su ejecución los músicos van cambiando el ritmo y además funciona para entusiasmar a quienes aún no se han subido a la tarima. Este son es un juego, un espectáculo para alegrar a la gente y, entre otras acciones, se parodian los roles de género. Al respecto, Rafael Figueroa cita a Juan Pólito Baxin: "es muy divertido ese son. A veces nos reímos mucho porque cuando se sube un hombre le tocamos un son de mujeres, y si se

65. Mercedes Liska, *op. cit.*, p. 85.

sube una mujer, le tocamos un son de hombres".<sup>66</sup> El aspecto carnavalesco del fandango deja ver que la ruptura del orden cotidiano y de los roles de género es necesaria; no obstante, al volver a las prácticas de baile establecidas del son jarocho, esos cuestionamientos no trascienden ni modifican los juegos de poder. Las máscaras y los gestos condicionados para ser cierto tipo de mujeres y cierto tipo de hombres continúan dentro de la tradición y se extienden fuera de ella.

Hay que decir que para bailar son jarocho no es suficiente con saber zapatear, asistir a un fandango es entrar a una comunidad, hay que conocer y respetar una serie de pautas minuciosas o códigos de representación, como el modo de entrar a la tarima, cuándo y con quién bailar, la vestimenta, la prioridad de los mayores y el rol de género, qué instrumentos tocan las mujeres tradicionalmente y cuáles no, por ejemplo, el requinto. También hay que decir que existen diferencias entre las comunidades, no es lo mismo un fandango rural en el Sotavento que un fandango urbano, tampoco lo es si la urbe es nacional, chicana o europea. "Como espacio performativo de lo identitario, el fandango se manifiesta como contenedor de sentido, que se complejiza en la medida en que las lecturas de qué es la tradición y qué hacer con ella se multiplican".<sup>67</sup>

Los códigos de práctica de los fandangos se llevan a cabo, se diversifican y se cuestionan; uno de los temas que ya está en el aire es el de las relaciones de género. Por un lado, la participación de las mujeres ya no está tan sujeta ni limitada a la decisión masculina, por otro lado, está la pregunta que a mí me parece más radical: ¿por qué el son de pareja sólo se puede bailar entre un hombre y una mujer? Quizás llegue el día en que se hable del jarocho *queer*, en el que el activismo LGBTQ<sup>68</sup> se haga visible en forma de baile de tarima; tal vez la tradición jarocho se adapte al devenir de las relaciones sociales, como ahora lo hace en la Ciudad de México, Nueva York y Barcelona. En las próximas páginas hablaré de los Fandangos Feministas organizados por Julia López Valenzuela en el Punto Gozadera y Casa Gomorra de la Ciudad de México para retomar esta discusión, ya que la redefinición de los vínculos y la permeabilidad de la interacción gay-hetero implica muchas cuestiones y desafíos a tener en cuenta.

Como ya lo mencioné antes, las mudanzas y zapateos del son incorporan la historia del Gran Caribe, pues los bailes son experiencias sobre la tarima que se heredan, son afirmaciones corporales que se repiten generación tras generación. El filósofo franco-magrebí Jacques Derrida aclaraba que "heredamos el lenguaje para poder atestiguar que somos herederos".<sup>69</sup> Heredamos porque es nuestra esencia, o si se quiere, nuestra humanidad. Habría que resaltar que en el caso del baile de tarima hay un grado de corporeidad

66. Rafael Figueroa, *Son Jarocho. Guía histórico musical*, Ciudad de México, Fonca, 2007, p. 67.

67. Ishtar Cardona, 2011, p. 140.

68. Acrónimo de Lesbian, Gay, Bisexual, Transsexual, Transgender, Intersex and Queer.

69. Jacques Derrida y B. Stiegler, *Ecografías de la Televisión. Entrevistas filmadas*, (trad. de M. Horacio Pons), Buenos Aires, Eudeba, 1998, p. 163.

espectral,<sup>70</sup> debido al carácter personal de la transmisión de este arte a lo largo de generaciones de bailadoras que hacen del rol de género, la corporalidad receptiva, la persecución de brujas y la censura, una revancha histórica que sana heridas reconfigurando relaciones familiares y sociales.

---

70. El espectro es visible, no es espíritu, ni alma, tampoco cuerpo. El espectro aparece y se hace visible por momentos. La herencia posee un secreto, una fuerza, un poder. "Se hereda siempre de un secreto que dice: «Léeme, ¿serás capaz de ello?»" (Jaques Derrida, *Espectros de Marx. El estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva internacional* [trad. de José Miguel Alarcón y Cristina de Peretti], Madrid, Trotta, 2003, p. 30).



## III

De la censura colonial al capitalismo *gore*

Durante los siglos xvii y xviii las fiestas, los bailes y las danzas populares de la Nueva España fueron duramente censuradas por las autoridades civiles y religiosas, mediante las figuras del Virrey y el Tribunal del Santo Oficio de la Inquisición, quienes disponían de “comisarios regionales, notarios, calificadores, familiares y un enjambre incondicional de la población civil –por lo general beatas y mojigatos–, que proporcionaban información y denunciaban, en muchos casos anónimamente, todo lo que consideraban sospechoso”.<sup>71</sup> La censura es una fuerza conservadora que ha mutilado, armado, erguido y levantado normativas sobre el cuerpo, así como sobre las artes y los libros en general. El número de danzas censuradas llegó a ser tan alto en el siglo xviii, que los representantes de comunidades indígenas y mestizas tenían que presentar documentos de súplica para que se les permitiera bailar en sus festividades y rituales prometiendo honestidad, moderación y recato; es decir, frenando el movimiento, vigilando y autocensurando al cuerpo, tal y como se lee en esta petición de 1771:

...pareso ante Vuestra Excelencia en aquella via, y forma, que mas haya lugar, y digo: que haviendo mis partes observado desde inmemorial tiempo a esta parte, sacar sus danzas, y festines anexos a ellas, con la moderación, y honestidad que se encarga por las leyes reales de este reyno, y que se les ha permitido desde su conquista a acá [...] Se ha de servir la superioridad de Vuestra Excelencia mandar, que executando mi parte las expresadas danzas, y festines sin excederse de los límites de las expresadas disposiciones, no se les impida de manera alguna por ningún juez eclesiástico, ni secular el uso de ellas...<sup>72</sup>

A pesar de las severas reprimendas, las danzas y los bailes populares –al igual que los dioses y las diosas prehispánicas y africanas– sobrevivieron recatados o reinventados con diferentes nombres gracias a la actitud barroca que idearon los primeros mestizos de la Colonia. Tal y como lo desarrollo en otro artículo,<sup>73</sup> hubo una puesta en escena de los códigos españoles, nuevos bailes, vestidos, vírgenes, santos y decorados que en cierto modo disfrazaron antiguas costumbres. Los habitantes de México montaron una representación

71. Maya Ramos, *Censura y teatro novohispano (1539-1822). Ensayos y antología de documentos*, Ciudad de México, CONACULTA/INBA, 1998, p. 109.

72. Cf. Maya Ramos, *op. cit.*, 1998, p. 381.

73. Gloria Luz Godínez, *op. cit.*, 2017b.

barroca como estrategia de supervivencia, "la *performance* sin fin del mestizaje",<sup>74</sup> de la que ya no es posible salir.

### Pequeña historia de un baile deshonesto

Entre todos los sones bailables, Sheedey y Saldívar<sup>75</sup> afirman que el primer son jarocho fue "El chuchumbé", proveniente de la isla de Cuba. Como era natural en aquella época en que las islas eran la escala obligada de los viajes transatlánticos, se dice que una flota que venía de España atracó en La Habana en 1766 para llevar pasajeros y mano de obra a Veracruz. Entre los negros y mulatos caribeños que arribaron al puerto viajaba también el abuelo de un son jarocho al que hoy conocemos como "El chuchumbé".

Aunque se da por hecho que 1766 es la fecha de su llegada, el referido son es resultado de un proceso de transculturación o afromestizaje que ocurre a lo largo de los tres siglos de época colonial. Frente a las afirmaciones que cito arriba, algunos musicólogos como Gabriel Saldívar<sup>76</sup> apuntan que el ritmo de los versos y el metro usado en "El chuchumbé" (coplas sílabas y estribillos pentasílabos) es común en la música y en los bailes de los negros perpetuados en las Antillas y en las costas mexicanas del Golfo desde los primeros años de la Colonia.

En cualquier caso, destaco la historia de "El chuchumbé" por ser sobre todo un baile prohibido, un baile afromestizo que me recuerda a la cumbia o la lambada, donde las parejas se abrazan cuerpo a cuerpo. No es de sorprender que la Inquisición lo haya perseguido, condenándolo con el título de "baile deshonesto" por atentar contra "las buenas costumbres, la moral y la ley divina". Lleno de "ademanos, manoseos y sarandeos, contrarios a toda honestidad", daba "el mal ejemplo de los que lo ven como asistentes, por mezclarse en el manoseo de tramo en tramo, abrazos, y dar barriga con barriga", informaba en 1776 el inquisidor Fierro.<sup>77</sup>

Los bailes indígenas, afromestizos y novohispanos de prácticamente todo el virreinato español eran insistentemente vigilados y censurados por incitar al deseo y despertar al cuerpo, así lo deja ver la antología de documentos gubernamentales y de censura eclesiástica dirigida por Maya Ramos.<sup>78</sup> En una denuncia que se hizo en Xalapa en 1772 contra "El chuchumbé", se narra cómo fue interrumpida una misa del día de Navidad por éste y otros sones "todos lascivos, torpes e impropios".<sup>79</sup> Las palabras de la canción y

74. Bolívar Echeverría, "La clave barroca de la América Latina", 2002. Consultado en <http://www.bolivare.unam.mx/>

75. Daniel Sheehy, *The "Son Jarocho": the history, the style and repertory of a changing Mexican musical tradition* (tesis de doctorado), Los Ángeles, UCLA, 1979; Gabriel Saldívar, *Historia de la música en México*, Toluca, SEP, 1934.

76. Gabriel Saldívar, *op. cit.*, p. 227.

77. Cf. José Roberto Sánchez, *Bailes y sones deshonestos de la Nueva España*, Veracruz, Cuadernos de Cultura Popular/ IVEC, 1998, p. 16.

78. Maya Ramos, *op. cit.*, 1998.

79. Cf. José Roberto Sánchez, *op. cit.*, p. 382.

los movimientos del cuerpo eran acusados de "moda diabólica" y "abuso infernal"; así, el fraile Montero rogó la intervención del Santo Oficio para "atajar el mucho escándalo y las ofensas contra la divina Majestad". Paradójicamente, la indignación de los padres de la Iglesia cristiana se producía por el reflejo de sus propios cuerpos: "lo que hago presente a vuestra señoría para descargo de mi conciencia, pues me lastiman mucho estos abusos",<sup>80</sup> concluía la carta de Protesta de la Iglesia por "El chuchumbé". No hay que complicarse demasiado para indagar qué descargaba la conciencia del inquisidor y cuáles abusos eran aliviados. En la letra de este son se descubre el deseo, tan recriminado por la Iglesia, en el propio cuerpo de sus oficiantes; los versos muestran claramente las prácticas sexuales que llevaban a cabo algunos religiosos.<sup>81</sup> Así versa la primera cuarteta:

En la esquina está parado  
un fraile de la Merced,  
con los hábitos alzados  
enseñando el chuchumbé.

Con estas palabras aparece explícitamente la doble moral de algunos clérigos que mantenían relaciones sexuales con las mujeres de los pueblos donde oficiaban, según lo enuncian los siguientes versos:

35

Esta vieja santularia  
Que va y viene a San Francisco:  
toma el padre, daca el padre  
y es el padre de sus hijos.

¿Qué te puede dar un fraile,  
por mucho amor que te tenga?  
Un polvito de tabaco  
y un responso cuando muera.

35

Hay que destacar que en los versos de "El chuchumbé" se advierte una subversión de clases y de género:

El demonio de la China,  
del barrio de la Merced,  
y cómo se zarandeaba  
metiéndole el chuchumbé.

80. Cf. *Ibid.*, p. 17.

81. En la edición de Georges Baudot y María Águeda Méndez hay una selección de coplas y versos censurados por la inquisición de México dedicada específicamente a "Los amores clericales de curas solicitantes y poetas". Entre estos textos se encuentran versos de incontenible ardor y sentimientos amorosos de algunos miembros del clero dedicados a mujeres casadas, religiosas, hijas de confesión y colegialas (Georges Baudot y Ma. Águeda Méndez, *Amores prohibidos: La palabra condenada en el México de los virreyes. Antología de coplas y versos censurados por la Inquisición de México*, Ciudad de México, Siglo XXI, 1997, pp. 109-140).

Si usted quisiera  
y no se enojara,  
la fornicadora  
se le quedara.

Las alusiones al sexo eran cantadas por las clases populares conformadas por hombres “de color quebrado”, mujeres mulatas, soldados, marineros y “broza” –despojos, residuos, basura-, precisaba el inquisidor Fierro. Cuerpos abyectos que, desde su condición marginal, poseían cierta fuerza en la sociedad jarocho, y así se manifestaba en la tarima en la que predominaban los sones bailados por las morenas. De esta manera se comprueba cómo, en el ambiente festivo del puerto y el litoral, “las fuerzas sociales quedaban a merced de los negros y las mujeres”.<sup>82</sup>

En Veracruz, acusaba el fraile Nicolás Montero,<sup>83</sup> la potencia del *chuchumbé* ocasionaba “grave daño” en la moral cristiana, “particularmente entre las mozas doncellas”. Habría que preguntar por qué, a ojos de los vigilantes de la moral, los bailes sensuales eran más peligrosos para las jóvenes. Como ya advertían los padres de la Iglesia católica, el baile tiene una relación muy estrecha con el sexo y su poder emancipador, ya que los cuerpos que bailan autoafirmándose no son dóciles ni sometidos. De acuerdo con lo que expresó Foucault,<sup>84</sup> el poder sobre el cuerpo o biopoder produce disciplinas de normalización y determina subjetividades, por eso el control del sexo y el erotismo ha sido y sigue siendo parte de los cálculos del poder. La sexopolítica, sostiene Paul B. Preciado,<sup>85</sup> es un lugar de creación de identidades donde los individuos se autoproclaman propietarios de su propio cuerpo y ejercen su derecho inalienable al placer.

A pesar de las prohibiciones de la época colonial, “El chuchumbé” fue transformado en son jarocho durante el movimiento jaranero y hoy es uno de los más populares, sobre todo por la versión del grupo Mono Blanco. De la misma forma, los bailes sobrevivieron a la censura y a pesar de haber sido acusadas de brujas, las mujeres de Veracruz pudieron ser gestoras de su propio cuerpo y siguieron bailando. Hoy quizá sus descendientes toman decisiones de manera más libre con respecto a su sexualidad o virginidad, maternidad y placer sin la finalidad de procrear, matrimonio o la libre elección de pareja, seducción, recato, heterosexualidad u homosexualidad, entre las muchas otras posibilidades de vivir el cuerpo a plenitud. “Te vaya bien o mal, el chuchumbé te va a gustar”, versa el estribillo, “te vaya bien o mal, el chuchumbé te va a alcanzar”.

Actualmente se toca, se baila, se improvisa, y seguramente después del fandango las barrigas continúan rozándose para agotar hasta el último se-

82. Antonio García de León, *Fandango. El ritual del mundo jarocho a través de los siglos*, Ciudad de México, CONACULTA/ Ediciones del Programa de Desarrollo Cultural del Sotavento, 2006, p. 27.

83. Cf. José Roberto Sánchez, *op. cit.*, p. 17.

84. Michel Foucault, *Genealogía del racismo* (trad. Alfredo Tzveibel), Buenos Aires, Altamira, 1991.

85. Paul B. Preciado, “Multitudes queer. Notas para una política de los anormales”, en *Revista Multitudes*, núm. 12, 2003, p. 160.

gundo de placer. No obstante, el manoseo, los movimientos de caderas y la proximidad con el cuerpo del otro ya no se ven, al menos no durante el baile de tarima, pues –como lo comentaremos en las siguientes páginas– el son jarocho como lo conocemos actualmente se baila sin contacto con la pareja y apenas moviendo el torso.

### El torso vigilado, el torso liberado

Una característica del son jarocho popular, y de muchas danzas rituales mexicanas, es que casi no hay movimiento de cadera, torso, brazos, ni manos. Pareciera que, a excepción de los pies, el cuerpo está vigilado, como si se visibilizara un rasgo de pueblo colonizado, habituado a vivir con la moral y la censura cristianas.

Lucien Biart hace una crónica de un fandango de 1850 en el que distingue el baile flamenco del son jarocho o jarabe, precisamente por la poca movilidad de brazos y manos:

*el jarabe es una danza poco expresiva, sin movimientos de cadera, sin posturas lascivas, sin que una sola mirada maliciosa venga a recordarnos las provocaciones de las bailarinas españolas. En lugar de agitar las castañuelas, desconocidas en Tierra Caliente, los brazos inmóviles se pegan a lo largo del cuerpo; a penas si la bailarina se digna sonreír.<sup>86</sup>*

Tal vez el origen de esta forma de bailar, sin meneos ni contacto, haya sido la censura y el consecuente recatamiento barroco que se convirtió en uso y costumbre. Al respecto, García de León apunta que “el baile jarocho –al igual que la mayoría de las danzas zapateadas americanas– no utiliza los movimientos de los brazos, las manos y la parte superior del cuerpo, y esto pudo ser un efecto de las prohibiciones coloniales”.<sup>87</sup> Este mismo rasgo de constante rigidez en el torso de las danzas mexicanas lo ha advertido Amparo Sevilla,<sup>88</sup> observando que los puntos centrales del movimiento están en las piernas y en los pies.

Es innegable que la censura marcó a las danzas y los bailes tradicionales, así como a los cuerpos de las bailadoras. “Mientras el negro permanece en su casa, no sufrirá, salvo en ocasión de pequeñas luchas intestinas, su ser para otro”, escribía Franz Fanon,<sup>89</sup> así las morenas de Veracruz probablemente no se planteaban a sí mismas tantos problemas por bailar con más o menos proximidad al cuerpo del otro, ni por tener un color de piel más o menos moreno, sólo se analizaban estas cuestiones el inquisidor y sus fieles; de este modo los cuerpos de las mulatas se veían atacados por las quejas de grandes

86. Lucien Biart, “Fandango en el campo de Alvarado”, en Antonio García de León, *op. cit.*, p. 161.

87. Antonio García de León, *op. cit.*, 2006, p. 54.

88. Amparo Sevilla, *op. cit.*, p. 84.

89. Franz Fanon, *op. cit.*, p. 90.

poderes como la Iglesia y más tarde, en la nación independiente, por la nueva burguesía criolla.

Este juego biopolítico de regulación de los cuerpos, los bailes festivos y las danzas rituales se afirmó con fuerza durante la primera mitad del siglo xx en la emergencia de la nueva nación. Las prácticas recatadas y las representaciones de género y raza circunscritas a la moral moderna favorecieron a la conformación nacionalista del son jarocho. "Como ha sucedido con otros géneros populares que pasan a representar a la nación, se equipara trascendencia y valoración con negación de la corporeidad".<sup>90</sup> No obstante, en la lucha por expresarse, la libertad y el deseo han encontrado su lugar en el cuerpo.

Otra interpretación del torso vigilado, quebrado o inmovilizado está en el origen afroamericano del son jarocho. Anita González<sup>91</sup> afirma que si las bailadoras de tarima utilizaran pantalones en vez de faldas que agarrar con las manos, entonces los brazos estarían a los lados casi rígidos, o cruzados en la espalda, y el torso estaría inclinado o quebrado, como en la postura típica de las danzas africanas. González continúa describiendo similitudes de los bailes jarochos con los bailes africanos de los esclavos en América, entre los que destaca "la postura rígida e inmóvil de la parte superior del cuerpo, el taconeo o el uso retumbante de los talones y los movimientos cortos y deslizantes de las plantas de los pies".<sup>92</sup>

Paradójicamente, si la censura y la constante vigilancia de la Inquisición quedaron marcadas en los cuerpos, la herencia africana sobrevivió generando una cultura subalterna que actualmente sigue creando nuevos lindes entre lo popular y lo cosmopolita, entre lo tradicional y lo experimental, tanto en la música como en el baile, ya que en las innovaciones musicales del son jarocho actual también hay nuevos bailes de tarima influenciados por ritmos, instrumentos y danzas africanas.

Hay mucho que reflexionar respecto de la moderación del torso en el son jarocho, lo primero es aclarar que no se trata tanto de inmovilidad como de gestos sutiles y meneos más o menos establecidos por convenciones que actualmente persisten. Hay sones que bailan exclusivamente las mujeres, como *La guacamaya*, en el que balancean los brazos de arriba abajo, imitando el vuelo del ave durante el estribillo, el que generalmente comienza con los siguientes versos: "Vuela, vuela, vuela/ como yo volé/ cuando me llevaban preso/ de Santiago a san Andrés". Otro son de montón en el que las mujeres mueven el torso es *El butaquito*, entrelazan los brazos en pareja simulando que mecen una canasta; en otras versiones se entrelazan por la cintura: "Saca tu butaquito/ Cielito lindo, y velo sacando/ que si no tienes miedo,/ Cielito lindo, yo estoy temblando./ Saca tu butaquito,/ Cielito lindo, tu butacón,/ que quiero verte sentada/ junto de mi corazón". Y finalmente, otro ejemplo de un son de pareja en el que hay juego del torso es "El toro zacamandú", en el que la mujer utiliza un pañuelo para torear al hombre, quien con otro pañuelo retorcido hace los cuernos del toro para embestirla en un rito de seducción: "Me bajé hasta los infiernos/ para

90. Ana María Ochoa, *op. cit.*, p. 42.

91. Anita González, *op. cit.*, p. 56.

92. Traducción nuestra. *Ibid.*, p. 49.

ver a Satanás.../ Y me dijo el Padre Eterno,/ y también San Nicolás:/ —Si te pusieron los cuernos/ una vez, no más, no más...". Y no es de extrañar que "El toro zacamandú", como "El chuchumbé", también haya sido un baile bastardo a ojos del Santo Oficio, por su parecido a un preámbulo sexual.

En los fandangos contemporáneos perdura la moderación de brazos y la suavidad de las mudanzas, el virtuosismo de los pies, la improvisación y el baile de las parejas sin contacto. El son jarocho representa un imaginario popular y refleja posicionamientos identitarios más o menos establecidos. No obstante, en este estudio me interesa subrayar las propuestas alternativas a una identidad fija, ya que el baile de tarima es una expresión artística que se transforma y se recrea a sí misma, produciendo nuevas prácticas.

Jóvenes bailadoras como Rubí Oseguera<sup>93</sup> y Violeta Romero,<sup>94</sup> por ejemplo, han indagado diferentes formas de moverse y han experimentado con diferentes estilos de los bailes africanos. Rubí Oseguera Rueda es creadora de un estilo propio, utiliza brazos y manos de forma precisa y seductora, incluso llega a mover el torso libremente, lo cual no suele verse en otras zapateadoras; su discurso como bailadora jarocho es siempre muy claro y coexiste entre la tradición y la apropiación de otras técnicas, tal vez una sutil interpretación del baile del vientre o del flamenco, improvisando siempre dentro del marco del son jarocho. En este sentido, esta bailadora es portadora de lo híbrido o lo transmoderno. Oseguera, como otras que no nombramos ahora, realiza cruces o hibridaciones entre las convenciones populares y las renovadas propuestas de la escena contemporánea.

Desde otros registros también está Nandy Luna,<sup>95</sup> quien ha hecho interesantes asociaciones entre el zapateo y el lenguaje de la danza escénica contemporánea, o la bailadora flamenca Lya Morgana en el montaje de "A ocho horas y un océano de distancia", en el que se propone un encuentro con la bailadora jarocho Miroslava Cruz. Los cuerpos de estas jóvenes creadoras, como los de las bailadoras más tradicionales en las comunidades, expresan tanto la diversidad como la asimilación de formas estéticas establecidas.

Como lo explico en el primer capítulo, en los fandangos se visibilizan identidades diversas o transcribeñas mediante movimientos que se han repetido por generaciones y generaciones; gestos heredados que manifiestan y apoyan un discurso decididamente histórico, público y social visible en zapateos, mudanzas y desplazamientos.

Fuera de Veracruz, principalmente en las urbes, se aprende a bailar en talleres de son jarocho y si la herencia es incorporada, entonces —se espera—, las mujeres que bailan son jarocho en las diferentes ciudades del mundo

93. En este [enlace](#) se le ve bailando en la tarima en un "duelo musical" con el músico senegalés Vieux Diop, en el Parque México (1999).

94. Al lado del músico guineano Mohamed N'Diaye, Violeta Romero emprendió el Proyecto Tamakán (2012), en el que fusionan el son jarocho con la música de Guinea y Senegal. En entrevista grabada, Romero destaca que es en zapateo donde ella percibe que estas músicas coinciden. En los últimos minutos del [video](#) se le ve bailando danzas africanas.

95. En este [video](#) se le ve bailando una coreografía contemporánea en la que alterna los zapatos de tacón y la tarima con los pies descalzos (un rasgo que distinguió a la danza moderna). Es interesante observar los últimos minutos en los que regresa a la tarima en un baile teatralizado híbrido.

pueden llegar a vibrar con el espectro de las morenas, brujas o sirenas. Más allá del color de piel y del lugar de nacimiento, si las bailadoras celebran los fandangos con la convicción de pertenecer a una tradición transcaribeña, la revitalizan y arriban a un baile que es a la vez urbano y popular, local y global, tradicional y contemporáneo.

### Mudanzas subversivas

Como ya se expuso antes, el baile sobre la tarima se define a partir de dos movimientos: el zapateo y el escobillado, también llamado mudanzas o mudanceo. Generalmente se zapatea en frases instrumentales y se mudancea con el canto; no obstante, las mudanzas también son esos pasos muy suaves con los que bailadores y bailadoras descansan, aunque no haya verso. "Antes se tocaba muy pausadito. Con la música que tocaban no se cansaba uno aunque bailaras toda la noche", recuerda Rubí Oseguera,<sup>96</sup> pilar del movimiento jaranero en el terreno del baile, "de un tiempo para acá he visto muchos cambios dentro del fandango, por ejemplo, ahorita los bailadores hacen mudanza cada vez que un músico echa verso; antes no, antes hacías mudanzas cada vez que querías, cuando ya estabas cansada" y continúa explicando que algunas veces no había versadores y las mudanzas se improvisaban: "era lo más bonito de los sones de pareja: echar mudanzas", porque la improvisación es el alma verdadera del fandango: músicos, repentistas y bailadoras muestran una creatividad espontánea que no parece terminar nunca mientras la música avanza, como lo evidencian estos versos de *Al amanecer*, del grupo *Son de madera* cantados por Laura Reboloso:

Te declaro un zapateo,  
cantando al amanecer,  
sobre el mar de la tarima  
amanece por encima  
persigo tu respunteo  
de la guitarra al tanguero  
va repitiendo un borbón.

Mientras la música avanza  
al tiempo de la mudanza  
te entrego mi corazón,  
te entrego mi corazón,  
te entrego mi corazón.<sup>97</sup>

A veces lo más sutil aparece cuando el cuerpo, ya conmovido, descansa y brotan gestos mínimos, casi inmóviles, que provienen de otra parte, una especie

96. Rubí del Carmen Oseguera, *Biografía de una mujer veracruzana*, Xalapa, Centro de documentación y estudios Mujeres, A.C./ CIESAS/IVEC, 1998, p. 23.

97. Álbum *Son de madera* (1997), letra de Roberto Firpo.



de expansión: "La inmensidad es el movimiento del hombre inmóvil".<sup>98</sup> Es fácil advertir que el baile está muy unido a la música y a la poesía, que el movimiento se improvisa y a veces se iluminan las zonas reservadas a la magia y la poesía.

Sin embargo, hay algo más. Muchas nociones de danza la asocian e incluso la definen a partir del movimiento, como si bailar fuera simplemente una agitación constante. En este punto quiero detenerme y subrayar el papel de las mudanzas en el son jarocho, ya que el torso quebrado o inmóvil y las mudanzas nos exigen hablar del baile de tarima en otros términos, como recabando una microscópica colección de gestos, más sutiles e imprevisibles que los que provocan los alardes del virtuosismo y el espectáculo de los ballets folclóricos.

Para romper con la idea de danza asociada al movimiento, los estudiosos más recientes, entre ellos André Lepecki, plantean preguntas a partir de los actos inmóviles que se han realizado en piezas de coreógrafos contemporáneos.<sup>99</sup> Estas propuestas no sólo son una reacción política frente a la guerra, por ejemplo, significan además una reordenación ontológica del movimiento que pone en crisis el papel del bailarín al servicio del cuerpo disciplinado, casi mecanizado, que representa a las naciones modernas. Es curioso cómo vuelve a emerger el tema desde otro registro, el del baile tradicional. Y con esta reflexión que oscila entre movilidad e inmovilidad es posible apreciar los bailes de tarima hoy, en el México del siglo XXI, en el que la censura y la violencia han cambiado exagerando sus formas.

En el Veracruz actual, gobernado por la impunidad, estamos obligados a ver –ya en las carreteras, a orillas de los ríos, en la televisión o en los periódicos– cuerpos asesinados, torturados y ensangrentados. Achille Mbembe,<sup>100</sup> filósofo camerunés, propuso en 2003 la noción de "necropolítica" para explicar cómo la soberanía del "Estado privado" consiste en "ejercer un control sobre la mortalidad". Habla de esos cuerpos como "excedentes de población" producidos por una necropolítica que los expone a todo tipo de peligros y riesgos mortales para conservar el poder. Aquí, hoy más que nunca, hay que insistir en la política del tacto y la emancipación del cuerpo a través del baile de tarima, frente al terror que los poderosos expanden como forma de control.

Veracruz es el rincón donde hacen su nido las olas del mar, pero también hacen su nido los Zetas,<sup>101</sup> una organización criminal que se ha con-

98. Gastón Bachelard, *La poética del espacio* (trad. de Ernestina de Champourcin), Ciudad de México, FCE, 1997, p. 220.

99. Algunos ejemplos los tenemos en la pieza *SKITE* de la coreógrafa portuguesa Vera Mantero y el coreógrafo español Santiago Sempere, ambos declararon "que los acontecimientos políticos del mundo eran de tal naturaleza que no podían bailar" (André Lepecki, *Agotar la danza. Performance y política del movimiento* (trad. de Antonio Fernández Lera), Alcalá de Henares, Centro Coreográfico Galego/Mercat de les Flors/Universidad de Alcalá, 2009, p. 20.). La norteamericana Meg Stuart hizo una danza inmóvil para un hombre tumbado en el suelo y el australiano Paul Gazzola se acostó desnudo en una autopista al caer la noche, ambos son actos performáticos que surgen desde el terreno de la danza. En México se rescatan las propuestas de la coreógrafa Evoé Sotelo en el terreno del gesto y la microscópica del movimiento.

100. Achille Mbembe, *op. cit.*

101. En 2005, los Zetas se instalaron en Veracruz; desde 2011 la provincia vive bajo un régimen de narcos y asesinos que provocan terror vulnerando y descuartizando cuerpos que exhiben o arrojan en fosas clandestinas.

vertido en actor político mediante el ejercicio sobre expuesto de la violencia extrema. Trasladando la teoría de Mbembe a Veracruz, como a otras regiones de México, se puede afirmar que vivimos en un régimen necropolítico donde unos cuantos gestionan la muerte de la población para detentar el poder. El estado jarocho se ha teñido con sangre y vísceras, tanto que, "de tan absurdo e injustificado, parece irreal, efectista, artificial" o *gore*, así explica Sayak Valencia Triana<sup>102</sup> los mecanismos del capitalismo en México, apoyándose de un estilo cinematográfico. Aunque la autora hace referencia al norte del país, concretamente a Tijuana y Ciudad Juárez, *Capitalismo gore* explica perfectamente la violencia que se vive en Veracruz desde hace algunos años.

En esta era de capitalismo *gore* el baile es mucho más que diversión, el son jarocho permite que una población amedrentada salga a la calle y se relacione corporalmente a través de la música y la danza. El fandango es una experiencia colectiva y emancipadora, en él se reconoce el cuerpo vulnerable, deseante, vibrante, en la tarima se vuelve a la vida. En este sentido, los fandangos retornan salud a la comunidad, zapateos, mudanzas, faldeos, versos, música y miradas son actos subversivos y necesarios hoy más que nunca.

Bailando en la tarima los cuerpos se reconfiguran y dejan de ser anónimos o solitarios, el movimiento los reactiva congregados alrededor de la tarima, en un espacio común desde donde visualizar otro Estado, otra vida en libertad, según lo describen los primeros versos de La salida del grupo Jarocho Barrio: "Entre lluvia de metralla voy buscando libertad,/ voy buscando libertad entre lluvia de metralla/ es una bestia canalla que me ha robado la paz, entre lluvia de metralla voy buscando libertad".<sup>103</sup>

---

102. Sayak Valencia, *op. cit.*, p. 23.

103. Jarocho Barrio, 2015.

## IV

# Jarochas de blanco

### La danza folclórica escenificada y la nación

El nacionalismo mexicano ha intentado fijar identidades arraigadas fuertemente en la música, las danzas y los bailes populares, transformándolos en estampas folclóricas, imágenes de mujeres ataviadas con trajes de colores, hermosas y sonrientes, como si ellas fueran la representación de la patria. Sin embargo, detrás de esas coreografías y esos cuerpos están los puntos inestables, las heridas sangrantes y las "suturas históricas"<sup>104</sup> del discurso nacionalista. La pregunta pertinente es: ¿cómo transitar de las políticas culturales a una política del cuerpo? En otras palabras, ¿cómo se reformulan hoy, junto con lo tradicional, los rasgos que han sido identificados de manera inamovible con lo popular asociado con lo nacional y lo subalterno? ¿Es que lo tradicional también puede crear fisuras en la imagen de la nación en su esquema heteropatriarcal?

Las relaciones entre los y las protagonistas del son jarocho y el Estado a lo largo del siglo xx se han transformado a ambos lados del binomio. Lo popular ha sido valorado sólo para convertirlo en cultura nacional, pero en términos de desarrollo económico sigue estando relegado. Este proyecto nacionalista está presente desde el inicio de la Revolución mexicana y queda claramente establecido en 1934, año en el que Lázaro Cárdenas asume el poder. Para asegurar la independencia económica de un país en desarrollo, en el que no existía una burguesía suficientemente poderosa, el Estado se concede el derecho de intervenir a fondo en la economía bajo el amparo de un concepto: la nación. Esta imagen se va delineando poco a poco y desde diferentes ángulos.

Ya desde los primeros años del gobierno revolucionario "los estudios antropológicos y folclóricos estuvieron condicionados por el objetivo de construir una nación unificada, más allá de las divisiones económicas, lingüísticas y políticas que fracturaban al país".<sup>105</sup> En 1921, cuando José Vasconcelos asumió la recién creada Secretaría de Educación Pública, se pone en marcha un intenso trabajo de los intelectuales para construir el imaginario de "lo mexicano", basado en la cultura popular y los íconos de la revolución: indigenismo, tierra, patria, lucha armada y libertad. Con las Misiones Culturales se intentó alfabetizar a las poblaciones rurales más marginadas y, al mismo tiempo, se recopilaron músicas y danzas tradicionales que más tarde se transmitirían en las escuelas y los festivales artísticos del centro de México. Con estas

104. Cf. Carlos Jáuregui, *Canibalia: Canibalismo, calibanismo, antropofagia cultural y consumo en América Latina*, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, 2008, p. 573)

105. Néstor García Canclini, *op. cit.*, p. 198.

representaciones folclóricas se crearon estereotipos que cumplieron el papel de dar cuerpo al nacionalismo, en particular, cuerpo de mujer.

En estos años del siglo xx se inicia lo que García Canclini ha llamado "la puesta en escena de lo popular."<sup>106</sup> Se organizan los primeros bailes folclóricos y se diseñan los trajes oficiales de cada región, entre ellos el jarocho. Las instituciones públicas comenzaron con un proceso de fagocitación cultural del que aún se nutren, legitimando su poder mediante representaciones musicales basadas en los géneros tradicionales. Mientras que surgían bailarinas de academia que interpretaban sones jarochos en cuerpos de baile a favor del espectáculo, las morenas fandangueras que intervenían en el ritual de la tarima quedaban orilladas en el margen de lo popular.

De este modo, el proyecto de Vasconcelos dio lugar a la danza escénica, la que crea nuevos lenguajes del cuerpo por vocación artística, lo que implica muchos años de disciplina y formación académica.<sup>107</sup> Como puede leerse en la narración del *Ballet Simbólico 30-30*, que estrenaron en 1931 Gloria y Nellie Campobello para festejar el aniversario de la Revolución mexicana, la danza moderna<sup>108</sup> surge con la idea de encarnar lo mexicano:

Este ballet de masas se componía de tres cuadros: "Revolución", "Siembra" y "Liberación". En el primero, Nellie Campobello se convertía en la virgen roja descalza incendiaria que invitaba al pueblo a levantarse en armas; en el segundo, las sembradoras y campesinos cultivaban la tierra liberada; y en el tercero, encabezados por la virgen roja, campesinos, obreros y soldados formaban una polea, una hoz y un martillo y cantaban "La internacional".<sup>109</sup>

Hacia finales de los años 30 llegan a México las norteamericanas Anna Sokolow<sup>110</sup> (1910-2000) y Waldeen<sup>111</sup> (1913-1993), con ellas se transforma el lenguaje técnico y artístico de coreógrafos y bailarines, desde ese momento la danza folclórica de escenario y la danza moderna marcan diferentes modos de entender cuerpo, movimiento y escena. La danza moderna cumplió su papel protagonista en la teatralización de lo nacional, prestándole cuerpo al colectivo de patriotas; a la vez que trabajó para el Estado, se sirvió de él para

106. *Ibid.*, p. 191.

107. En 1931 surge la Escuela de Plástica Dinámica, en 1932 se transforma con el nombre de Escuela de Danza del Departamento de Bellas Artes y más tarde se convierte en la Escuela Nacional de Danza, bajo la tutela de Gloria y Nellie Campobello.

108. Fuera de algunos círculos de artistas e intelectuales, la danza moderna no era aceptada, se consideraba una manifestación "antiestética y extraña", los movimientos no habían sido codificados aún y el uso del cuerpo, sobre todo el de las mujeres, resultaba excesivo y profano. "La nueva propuesta estética y social de la danza moderna de estas mujeres era un intento (quizá no consciente) de romper con los patrones que el patriarcado y sus cánones de belleza habían determinado para las mujeres y su movimiento", observa Margarita Tortajada, "Bailar la patria y la Revolución", en *Revista Casa del Tiempo*, 2004.

109. *Ibid.*

110. Anna Sokolow fue alumna y bailarina de Marta Graham.

111. Waldeen tenía una formación clásica y un espíritu libre influenciado por Isadora Duncan. Waldeen fue la representante de la escuela alemana de danza moderna en México.

conformarse y consolidarse como un campo autónomo, con lenguaje propio e independiente. Margarita Tortajada<sup>112</sup> explica detalladamente la forma en que convergen feminismo y nacionalismo en la danza moderna, promoviendo formas esenciales y universales de la mujer, así como prototipos nacionales: el yo mexicano o el alma patriota.

Hacia finales de los 50 se funda el Ballet Folklórico de México, dirigido por Amalia Hernández. Esta compañía de estética nacionalista se convirtió en la embajadora de la cultura mexicana y contribuyó muchísimo a la difusión internacional del son jarocho. La popularidad del son implicó una transformación en la cual se vio sometido a “un proceso de estereotipación, que para muchos significaría el estrangulamiento de la tradición jarocho”,<sup>113</sup> ya que el repertorio de los sones en los ballets folclóricos que siguieron los pasos de la compañía de Amalia Hernández fue y sigue siendo limitado y repetitivo; además, la música suele acelerarse para exhibir el zapateado, sobre todo el de los hombres que levantan los pies y golpean con mucha fuerza, mientras que las mujeres, siempre coquetas, ondulan las faldas y sonríen luciendo vestidos y accesorios. De este modo, los bailes fueron estilizados y refinados según los parámetros estéticos de la burguesía y el consumo. De acuerdo con Amparo Sevilla, “La conformación de la cultura nacional lleva implícita la apropiación y destrucción de ciertas expresiones culturales de las clases subalternas [...] La apropiación se disfraza y justifica mediante conceptos tales como patrimonio cultural y acervo del país”.<sup>114</sup>

A partir de las giras internacionales y las exitosas apariciones en televisión el ballet de Amalia se originó una discusión, que actualmente persiste, sobre la legitimidad de explotar comercialmente el arte tradicional: “Un grupo de músicos purépechas reclamó haber sido utilizado como informante por esa y otras compañías similares, sin que se les redituara nada a sus comunidades y a los auténticos artistas populares”.<sup>115</sup> En el mismo tono se escuchan las críticas de hoy en día, más de medio siglo después, refiriéndose al consumo de las tradiciones jarochoas.<sup>116</sup>

En México, como en el resto del mundo, lo *folk* es visto como propiedad de grupos indígenas o campesinos aislados que generan mercancías culturales: “Interesan más los bienes culturales –objetos, leyendas, músicas– que los actores que los generan y consumen”.<sup>117</sup> Las mujeres sonrientes con amplios vestidos blancos, abanicos de plástico y flores en el pelo, pese al zapateo más o menos virtuoso, no comunican la historia de la tarima como corazón del pueblo jarocho. Por eso hay que deconstruir las operaciones intelectuales y políticas que pusieron en escena lo popular, hay que revisar a las corrientes protagonistas de esta teatralización que se apropia de la cultura, las danzas y los bailes; pero también hay que señalar que de esta divergencia

112. Margarita Tortajada, *Frutos de mujer*, Ciudad de México, CONACULTA/INBA, 2001.

113. Rafael Figueroa, *op. cit.*, p. 90.

114. Amparo Sevilla, *op. cit.*, p. 198.

115. Margarita Tortajada, *op. cit.*, 2001, p. 459.

116. Cf. Sabino Cruz, “Defendiendo la cultura”, en *El Demócrata*, 2016.

117. Néstor García Canclini, *op. cit.*, p. 196.

de los sones tradicionales convertidos en bailes folclóricos surge una nueva fuerza femenina.

Muchas mujeres encontraron en la danza escénica un fértil campo de libertad y realización creativa a principios del siglo xx. Poco a poco bailarinas y coreógrafas, sobre todo las que trabajaron en la capital de país, pudieron convertirse en artistas independientes y versátiles. Pero habría que preguntar: ¿las obras que crearon hacían referencia a la "grandeza" del México post-revolucionario por convicción? o bien, ¿padecían la violencia simbólica de lo mexicano como estrategia para obtener apoyos oficiales? ¿Es que, irremediablemente, los intereses nacionales llevan a la desaparición de las expresiones coreográficas tradicionales?

Estas preguntas que nos formula la historia de la danza mexicana siguen siendo vigentes, sobre todo hoy, bajo el régimen de la necropolítica de un país herido por la violencia institucionalizada, que salpica de cadáveres a una nación a la que ninguna morena sonriente quisiera representar con su vestido manchado de sangre y vísceras. Cómo alegrarse en las butacas de los ballets folclóricos cuando allá afuera de los teatros "unos señores cortaban dedos para mercar personas,/ luego cortaban cabezas/ nomás por el lujo de vengarse,/ a saber de qué".<sup>118</sup>

### Travestismo folclórico

La danza tradicional tiene sus propios esquemas de género. En muchas de las danzas sagradas en México no participaban las mujeres sino los hombres, y si se quería resaltar algún atributo femenino, eran los hombres travestidos quienes bailaban. Amparo Sevilla precisa que "los papeles femeninos, cuya representación generalmente es la de Malinche [...] son interpretados por niños y jóvenes vestidos de mujer".<sup>119</sup> No obstante, las tradiciones dancísticas se han transformado en congruencia con las comunidades que las practican, de tal forma que algunas danzas sagradas son ejecutadas por mujeres hoy en día, entre ellas, la danza del venado y los voladores de Papantla, por sólo mencionar estas dos.

En contraste con la adaptación de los bailes tradicionales a los cambios de género, la danza folclórica de escena parece tener un repertorio más o menos estable y repetitivo para representar a la nación mexicana mediante la imagen de la pareja heterosexual como unidad básica.<sup>120</sup>

Como lo ha apuntado Judith Butler desde hace casi tres décadas, el género es un "estilo corporal"<sup>121</sup> verificado mediante gestos, vestidos y maneras de parecer cierto hombre o maneras de parecer cierto tipo de mujer que

118. Carmen Boullosa, *La patria insomne*, Monterrey, Ediciones Hiperión/Universidad Autónoma de Nuevo León, 2011, p. 21.

119. Amparo Sevilla, *op. cit.*, p. 92.

120. Más adelante se señalan dos ballets que son la excepción: Jarocho, dirigido por Richard O'Neal, y México de Colores, dirigido por Carlos Antúnez.

121. Judith Butler, *Deshacer el género* (trad. Patricia Soley-Beltrán), Barcelona, Paidós, 2007, p. 271.

se imitan y repiten constantemente. La danza escénica cumple una función didáctica de corte patriarcal que implica el esfuerzo constante y reiterado de imitar sus propias idealizaciones binarias. Con palabras de Paul B. Preciado se puede afirmar que los ballets folclóricos esconden una “tecnología de normalización de las identidades sexuales”.<sup>122</sup>

No es casualidad que los espectáculos folclóricos se vean legitimados en una cultura hegemónica cuya masculinidad se define a partir de la virilidad, por eso la danza folclórica es una actividad en la cual los varones bailan mucho y más fuerte; en el escenario ellos lucen como los bailarines más virtuosos. Las formas de representación de lo masculino en la danza escénica, escribe Tortajada, “pretenden perpetuar el poder de los hombres, haciéndolos aparecer como heterosexuales, protegiendo sus cuerpos y reforzando la noción de una masculinidad monolítica”.<sup>123</sup> Por el contrario, la pautación coreográfica fija una economía moral y gestual femenina basada en la noción de debilidad que justifica el menor esfuerzo de las mujeres. Así, la sistematización de roles en la danza escénica comparte con otras tantas tecnologías modernas “la pretensión de contener y vigilar los comportamientos femeninos”.<sup>124</sup>

La expresión dominante de los bailarines se construye frente a los movimientos suaves y delicados de las mujeres, más preocupadas por bailar con aquellas blancas faldas ondulantes que por mostrar su fuerza; pero hay que recordar que estos faldeos son intencionales y performativos, es decir, coreografiados con la idea de representar cierta feminidad que está “en el corazón mismo del proyecto heterosexual y de sus binarismos de género”.<sup>125</sup>

En la representación de los sones de pareja la música acelerada permite demostrar el arte del zapateado, sobre todo el de los hombres que levantan los pies y golpean con mucha fuerza; mientras que las mujeres, coquetas, ondean sus faldas, apenas muestran las piernas en el zapateo y sonríen presumiendo sus accesorios. Sin poder romper estos roles de género en las representaciones escénicas, observa una bailarina del Ballet Folclórico de la Universidad Veracruzana, “me di cuenta de que en donde puede uno lucir el zapateado es en los fandangos. Porque en el fandango no importa el faldeo, no importa el vestuario”. A diferencia de la rigidez coreográfica de la puesta en escena del folclor, la improvisación y la libertad de expresión destacan en la tarima del fandango. La espontaneidad de la música, la versada, el baile y el vestido es el ingrediente fundamental del son jarocho y, además, la energía comunitaria de los sones de montón –como se explicará en las próximas páginas– deja ver una diversidad en las feminidades a través del baile de tarima. En contraposición, las coreografías de los ballets folclóricos no permiten la improvisación ni rompen con la imagen productiva de la pareja heterosexual.

Es cierto que el rol de género heterocentrado se puede observar en los sones de pareja del fandango tradicional; no obstante, las coreografías y montajes escénicos de sones y jarabes exageran los gestos y movimientos

122. Paul B. Preciado, *op. cit.*, p. 157.

123. Margarita Tortajada, *op. cit.*, 2001, p. 78.

124. Mercedes Liska, *op. cit.*, p. 56

125. Judith Butler, *op. cit.*, 2002, p. 184.

asociados tanto a lo femenino como a lo masculino, obviando la diversidad y disidencia de ambos estereotipos que hoy nos hacen pensar tanto en masculinidades como en feminidades.

Uno de los espectáculos de danza que se sale de este esquema es Jarrocho (2004), dirigido por Richard O'Neal; al menos en una de las escenas los bailarines dejan de lado la figura de pareja y la nación para zapatear al estilo *Ri-verdance*. Las mujeres y los hombres, vestidos de pantalones negros, zapatean con la misma fuerza representando un solo cuerpo, aparentemente neutro.

Lo que verdaderamente hay que trabajar en nuestra tradición dancística mexicana es la consciencia travesti de la representación. El problema no es tener una pareja heterosexual en el escenario, lo peligroso es creer que ella personifica al género verdadero y que el resto son sencillamente parodias. La *performatividad* del género "no presupone que haya un original imitado por dichas identidades paródicas. En realidad, la parodia es de la noción misma de un original".<sup>126</sup>

Los roles de género no sólo se representan con los movimientos, también con el vestuario, por eso los trajes de los ballets folclóricos están rigurosamente diseñados para cumplir diversas funciones: regionalismo, tradición e identificación de los Estados, tal como se constata en la siguiente cita:

- a) Por una parte, se identifica claramente la indumentaria original de distintas regiones, cuyo uso es acostumbrado de manera cotidiana y tradicional por los naturales del lugar.
- b) Se hace una diferencia entre ésta y el traje que también por tradición se utiliza en muchas poblaciones de nuestro país para la ejecución de danzas, creadas para participar en el ceremonial religioso en honor al santo patrono.
- c) Se pone el acento en diferenciar el vestuario que ha sido creado para las presentaciones escénicas y que con el tiempo ha llegado a ser verdaderamente tradicional dentro del ámbito teatral.
- d) Por último, se distinguen los diseños que han sido creados para representar algunos de los estados de la República y que, sin dejar de tener cierta relación con su propia identidad o su historia, fueron ideados por voluntad expresa para ese fin, por alguna autoridad civil o grupo social.<sup>127</sup>

En la convención teatral, el traje del estado de Veracruz es blanco, el hombre lleva pantalón y guayabera, sombrero de palma, botines de piel y un paliacate rojo amarrado al cuello; la mujer usa un camisón o enagua larga de popelina blanca, una falda de organdí con adornos de encaje, delantal de terciopelo negro con flores bordadas, mantilla, rebozo y paliacate. Las bailarinas se presentan en el escenario peinadas con dos trenzas entrelazadas con listones del mismo color del rebozo que se cruzan por la nuca para amarrarlas arriba de la cabeza, haciendo un moño con el listón restante.<sup>128</sup>

126. Judith Butler, *op. cit.*, 2007, p. 269.

127. J. Lavalle, "Presentación", en *Trajes de danza mexicana*, Rafael Zamarripa y Xochitl Medina, Colima, Universidad de Colima, 2001.

128. Rafael Zamarripa y Xochitl Medina, *Trajes de danza mexicana*, Colima, Universidad de Colima, 2001.





Fig. 1 Dibujo del maestro Rafael Zamarripa (2001).

49

Quizás las escenas del folclor nacionalista, mexicanas o de cualquier otra parte del mundo, están condenadas a repetirse bajo los mismos esquemas, ya que como advierte Judith Butler, "la performatividad heterosexual está acosada por una ansiedad que nunca puede superar plenamente".<sup>129</sup> Sin embargo, no hay un final, cuando el telón se cierra las posibilidades sexuales se multiplican y la realidad estalla con masculinidades y feminidades disidentes.

"Mi padre, anestesia tras anestesia, dormido delira:/ nos reconoce a todos sus hijos./ Incluso a mí./ Es mi Patrio", con estos versos Carmen Boullosa<sup>130</sup> revela el travestismo lingüístico, la Patria es *pater familias* aunque use falda y flores en el pelo. "No hay una relación necesaria entre el travestismo y la subversión", advierte Butler.<sup>131</sup> vestirse o travestirse de charro, de jarocho, de jarocha, de mariachi, de tehuana, de enmascarado de lucha libre puede utilizarse tanto al servicio de la crítica como de la reidealización de las normas dominantes. De este modo la representación de la mujer vestida de jarocha ha sido apropiada, explotada como imagen de la región, propaganda política y escudo de fuerzas hegemónicas. La apropiación cultural y artística produce ganancias económicas y algunas veces también ganancias culturales, enriquecimiento e intercambio artístico; no obstante, es confuso quiénes tienen el derecho a representar al son jarocho.

129. Judith Butler, *op. cit.*, 2002, p. 184.

130. Carmen Boullosa, *op. cit.*, p. 55.

131. Judith Butler, *op. cit.*, 2002, p. 184.

49

En otro texto<sup>132</sup> hago una revisión de algunos artistas que utilizan el travestismo folclórico para cuestionar los peligrosos ideales dominantes de género y raza: Guillermo Gómez-Peña, Violeta Luna y Luckas Avendaño desde el performance; José Rivera en la danza contemporánea y Carlos Antúnez desde la danza folclórica escenificada con el ballet México de colores. Antúnez describe la propuesta como una mezcla de danza folclórica, contemporánea, comedia y cabaret, se autodefine como danza fusión y pide que no los anuncien como compañía de danza folclórica, porque son hombres vestidos de mujeres y, según él, eso no puede ser folclórico, al menos no en los cánones de la danza escénica cuya vigilancia heteropatriarcal es representada una y otra vez: ahí están "Los patriotas": "Encañonados, gordos, pobres, hastiados de Sabritas van/ tus galanes, Patria".<sup>133</sup>

132. Gloria Luz Godínez, "Travestismos folks en México", en Revista *AMÉRIKA. Mémoires, Identités, Territoires*, vol. 17, 2018.

133. Carmen Boulosa, *op. cit.*, p. 35.

## V

## Morenas de Veracruz

## Sones de montón de mujeres

Hay que insistir en la política del tacto del fandango frente al terror *gore* que los necropoderosos expanden como forma de control en Veracruz. Sayak Valencia explica el necropoder en México como “la apropiación y la aplicación de las tecnologías gubernamentales de la biopolítica para subyugar a los cuerpos y las poblaciones que integra como elemento fundamental de la sobreespecialización de la violencia y tiene como fin comerciar con el proceso de dar muerte”.<sup>134</sup> Si el cuerpo es condición de vida y de muerte, principio de liberación y sujeción, entonces hay que trabajar a favor de los bailes de tarima, de las mujeres, de las morenas jaraneras. Hay que “repensar la precariedad, la vulnerabilidad, la dañabilidad, la interdependencia, la exposición y la persistencia corporal”,<sup>135</sup> entre muchos otros estados de los cuerpos que se congregan alrededor de la tarima.

En el cuerpo hay todo un lenguaje que se puede aprender a leer: en un baile se expresan pensamientos, emociones y esquemas sociales, precisamente porque tienen historias y estilos. Cada tradición dancística establece ciertos gestos que definen lo que es “ser hombre” y “ser mujer”, porque el género no es algo natural sino construido; como ya se dijo en páginas anteriores, el género es una repetición estilizada de actos, verificada por otros a partir de gestos y signos sociales determinados, es decir, codificados a partir de su persistencia.

Para una política de la tarima en la tradición del son jarocho hace falta una nueva ontología corporal que observe en la piel comunidad, interdependencia, memoria, exposición y género. Aunque hay muchas posibilidades de analizar la participación de las mujeres en el fandango, a mí me interesa hablar de los bailes porque ahí se expresa con mayor fuerza el cuerpo, particularmente en los sones de montón.

Mientras que no se rompa con el estereotipo heteronormativo hombre-mujer de los sones de pareja, los sones de montón aportan otras lecturas del cuerpo y amplían la idea de las feminidades. En los sones de montón los cuerpos bailan des-sexuados, no hay roles de género como guiar y ser guiado, seducir y ser seducido. En un grupo de mujeres bailando puede verse una política corporal que excede al deseo erótico.

Es verdad que en los sones de montón también parecen estar las mujeres jóvenes y solteras en un escaparate donde se dejan ver, bailando solas para ser elegidas por los hombres que las observan desde fuera; sin embargo,

134. Sayak Valencia, *op. cit.*, p. 247.

135. Judith Butler, *Marcos de guerra. Las vidas lloradas* (trad. Bernardo Moreno), Ciudad de México, Paidós, 2010, p. 15.

hoy en día, estos esquemas se están rompiendo y en la tarima de mujeres hay parejas sentimentales, amigas, amantes, hermanas, madres y abuelas. No hay tensión en la atmósfera, quizás porque el cortejo viril pasa a segundo plano, fuera de la tarima, y las miradas no sólo se dirigen a los músicos, también se dedican a la mujer que está enfrente; ésta puede ser una amiga o desconocida, puede ser una niña recibiendo en cuerpo presente la herencia del son jarocho o puede ser una abuela que transmite experiencia con el cuerpo y sus mudanzas, una vieja que en otros contextos incorporaría “los defectos de la piel y de la forma”,<sup>136</sup> pero que en el fandango –fiesta incluyente– es respetada como la memoria del pueblo.

“Cómo me gustaba bailar con ella los *sones de a montón*”, afirma el personaje de Rubí Oseguera<sup>137</sup> al referirse a Juana Luna, su pareja de baile, quien “repicaba bonito el son”, y continúa:

Nos fajábamos a bailar; cuando tú te encuentras con una persona que repica el son, pues ya también tienes que responderle repicando, hay que acoplarse, porque hay gente que va en un sólo golpe y no se escucha bonito, hay que repicarlo de vez en cuando. Con tu pareja de baile tienes que ayudarte para que la música no se pierda, hay que combinar los pasos para que se escuche bonito.<sup>138</sup>

En los *sones de montón* hay dos o más mujeres que establecen un entendimiento mutuo, la pareja mujer-mujer subvierte la imagen folclórica y refuerza la amistad entre mujeres o sororidad (del latín *sor*: hermana) que las jarocho practicaban antes de que se escuchara esta palabra entre las feministas mexicanas como Marcela Lagarde,<sup>139</sup> quien perfila esta alianza desde otros parámetros, a saber, el pacto político entre mujeres que luchan contra la opresión hegemónica.

Obviamente no se puede decir, ni es mi intención, que el son jarocho sea feminista de origen, ya que los *sones de pareja* persisten en el esquema heterocentrado; además, la fiesta de tarima incluye a todos los asistentes: hombres y mujeres, músicos, bailadoras, versistas, espectadores, personas de todas las edades, viejas y jóvenes. No se trata de un movimiento exclusivo a un género. Sin embargo, hacer la lectura de este fenómeno comunitario desde la perspectiva transfeminista arroja otras luces necesarias al movimiento jaranero de nuestros días, entre ellas la más importante es la visibilidad de sus protagonistas mujeres, voces que hablan de maternidad, seducción y política desde otra óptica.

Una de las principales virtudes de los *sones de montón de mujeres* es el aspecto político que se vive desde los cuerpos, porque ahí se ven frente a frente, se reconocen como semejantes y se exponen públicamente como mu-

136. Jean Franco, *Ensayos impertinentes*, Ciudad de México, Debate feminista/ Océano, 2013, p. 217.

137. Rubí Oseguera, *op. cit.*, 1998, p. 22.

138. *Ibid.*, p. 22.

139. Marcela Lagarde, “La política feminista de la sororidad”, en *Mujeres en Red. El periódico feminista*, 2009.

jeros. En los sones de montón los ritmos suelen ser pausados, los zapateos pueden aprenderse en el mismo fandango sin denotar demasiado virtuosismo, las mudanzas fluyen sutiles y hay una relación directa entre las bailadoras y los músicos, como puede leerse en la siguiente cita: "Cuando vamos a fandangos muy tradicionales, muy comunitarios, los músicos más viejos dicen 'si no hay bailadoras, nosotros no tocamos', no hay un entendimiento de la música, el canto y el baile si no está la mujer llevando la ceremonia, llevando el ritmo de la fiesta".<sup>140</sup>

Las bailadoras comprenden las sensaciones y emociones que se producen en el fandango, como si observaran todo desde un punto de vista más alto, la tarima. A diferencia de muchos bailes de pareja, como la cumbia o el tango,<sup>141</sup> en los que el hombre dirige los movimientos y giros de la mujer, en los sones de montón son ellas quienes deciden el rumbo de zapateos y mudanzas.

En las comunidades las bailadoras tenemos un objetivo, tenemos un lugar muy establecido, las bailadoras somos las que estamos hasta adelante, en el espacio festivo somos las que vamos dictando el ritmo, vamos haciendo sones de mujeres, sones de parejas, ya viene el tiempo para tocar una "Bamba", ahora ya están todos, llegaron todos los bailadores, podemos tocar un "Toro sacamandú", ya los ánimos están muy arriba, es necesario volver al equilibrio y se toca un "Pájaro carpintero" y entonces todas las mujeres comenzamos a girar y con nuestro vuelo dentro de la tarima vamos equilibrando otra vez la fiesta.<sup>142</sup>

Para recrear la reflexión de la danza hay que percibir que el cuerpo es algo más que uno cuando se relaciona, cuando suceden cosas entre los cuerpos, efectos a los que Gilles Deleuze llama incorporales:<sup>143</sup> presencia y comunicación con los otros, diálogo interno. Marcas públicas y privadas, relaciones, sombras, tradición y actualidad componen una serie de atributos que ya no pueden entenderse como meras abstracciones cuando se experimentan sobre la tarima.

Tradicionalmente a las bailadoras les cantaban versos de amor: "Te sueño al verte bailar/ y desde que te levantas,/ vida mía, de tu lugar:/ desparrramando mudanzas/ como las olas del mar". En este sentido, lo más fácil es leer esquemas heterosexuales y patriarcales en los sones de pareja; él corteja, ella se deja enamorar, uno activo, la otra pasiva, conteniendo la mirada al escuchar hermosas palabras de cortejo ya que, como afirma doña Micaela Baxin, de San Andrés Tuxtla, "sólo se escucha el verso pero no necesariamente se les debe de mirar".<sup>144</sup> Si todos los versos son dedicados a ellas, a las mujeres,

140. Rubí Oseguera, *op. cit.*, 2012, s. p.

141. Mercedes Liska hace un estupendo relato del tango queer en Argentina; narra la emergencia del tango feminista en el año 2000 en el que las parejas de mujeres comenzaron a bailar, aprendieron a guiar y revolucionaron el baile nacional con la perspectiva de género.

142. Rubí Oseguera, *op. cit.*, 2012, s./p.

143. Los simulacros dejan de ser esos "rebeldes subterráneos" (podríamos llamarlos «fantasmas», independientemente de la terminología estoica) que hacen valer sus efectos. "Lo más oculto vuelto manifiesto" (Cf. Gilles Deleuze, *Lógica del Sentido* [trad. de Miguel Morey y Víctor Molina], Barcelona, Paidós Studio, 1989, p. 31).

144. J. Gottfried, *op. cit.*, p. 174.

se preguntan algunos músicos o versadores, ¿por qué se quejan?, ¿qué más quieren? Tal vez lo que muchas morenas de Veracruz quisieran es que se les reconozca como versadoras, requintistas o jaraneras; es decir, que la visibilidad y el pago por un trabajo en el son jarocho sea igualitario.

Los roles de género han cambiado y eso se manifiesta en las nuevas generaciones de mujeres; Laura Reboloso, pionera del movimiento jaranero con el grupo Son de madera, recupera este verso tradicional de "El aguanieve": "Anoche te vi pasar/ por la esquina de mi sueño/ y me pareció pequeño/ el mundo para soñar,/ porque quería ser tu dueño". Pero en su interpretación de La morena, Laura canta el verso de esta manera: "Anoche te vi pasar/ por la esquina de mi sueño/ y me pareció pequeño/ el mundo para soñar,/ y me pareció pequeño".<sup>145</sup> Con un sencillo gesto de omisión declara un punto de vista diferente al de los roles establecidos. Las mujeres no necesitan ni quieren dueños.

La tarima, corazón del fandango, es una lente de aumento que dejar ver en los cuerpos todos los detalles de un baile que insiste en ser un estilo de vida: cierta forma de goce y diversidad, de concebir a ancianos y ancianas, a los y las jóvenes, de comprender el mundo y actuar en él. El fandango como ritual implica una participación comunitaria antes y después de la fiesta, no es de extrañar que sean mujeres quienes preparan los alimentos para que se reanimen los ánimos por la tarde y el fandango continúe durante esa noche y otra más. En estos comportamientos socialmente aceptados, como en muchas otras convenciones, se pueden leer historias incorporadas y solapadas representaciones de género.

Una boda, por ejemplo, implicaba hace años realizar "el fandango de las cocineras" un día antes de la fiesta, se tocaba y bailaba toda la noche. Las cocineras invitaban a las amigas bailadoras para que animaran su fandango, les daban de comer y les pagaban el traslado: "Doña Margarita nos decía que lleváramos una lata o un traste para traer mole, también nos daban pan, chocolate...".<sup>146</sup> Solían ir cuatro muchachas, bien vigiladas por las mujeres que iban a cocinar: "Van a ir a puro bailar", decía doña Margarita a la madre de la niña, sólo a bailar como se va a un trabajo más o menos pagado. Valga este ejemplo para preguntar cuánto gana hoy en día la bailadora que acompaña a grupos de son en sus giras internacionales y qué porcentaje es respecto al salario de los músicos.

## Movimiento de jaranas, movimiento de ellas

En los años 70, frente a los estereotipos del son comercial que fueron popularizados por los ballets folclóricos de corte nacionalista, surgió un estilo musical que intentaba recuperar la "tradición campesina más 'pura'" y, por lo tanto, se reanimaron los fandangos que estaban "en franca desaparición", apunta

145. Ver video: <https://www.youtube.com/watch?v=laq7KQJ1k2A>

146. Rubí Oseguera, *op. cit.*, 1998, p. 27.

García de León.<sup>147</sup> Como ya se explicó arriba, este nuevo estilo musical es a la vez un nuevo modo de bailar en la tarima, es una transformación, o si se quiere, una nueva tradición inventada que rompió algunos esquemas culturales y políticos. Como culmen de esta etapa de resurgimiento se señala al Encuentro de Jaraneros de Tlacotalpan, Veracruz, en 1979.

Dicho Encuentro, auspiciado por instituciones estatales y Radio Educación, fue el acontecimiento público que dinamizó esta antigua expresión jarocho y la reanimó, propiciando que los grupos se hubieran reencontrado, a la vez que se popularizaran los talleres de música y zapateado. A partir de entonces, los participantes –conscientes de la fuerza cultural que estaban ejerciendo y moviendo– se autodenominaron Movimiento jaranero.

Hay que subrayar el arduo trabajo que llevó a cabo Graciela Ramírez Romero, productora de Radio Educación, para transmitir a control remoto y formar parte de la organización del Encuentro de Jaraneros de Tlacotalpan desde 1979 hasta 1996. Gracias a su labor como gestora y productora, “En la memoria sonora de su acervo, Radio Educación guarda la historia de 19 años del Encuentro de Jaraneros, cientos de cintas que son testimonio del desarrollo reciente del son jarocho, material para investigación de múltiples líneas de una rica tradición cultural”, afirma Graciela Ramírez,<sup>148</sup> reiterando el compromiso adquirido para difundir el son jarocho. Actualmente el Encuentro se sigue transmitiendo por ésta y otras emisoras de radio; además, el acervo de 40 años que guarda Radio Educación ha sido reconocido por la UNESCO como patrimonio documental en la Memoria del Mundo, en el capítulo México.

La historia del Encuentro de Jaraneros y Decimistas es un episodio aparte que puede leerse en otros textos o escucharse en podcasts, lo cierto es que paralelamente y, en cierta medida, como consecuencia de estos encuentros, en los años 70 y 80 surgen jóvenes agrupaciones como Mono Blanco, con Gilberto Gutiérrez a la cabeza junto a las personalidades de don Arcadio Hidalgo, don Andrés Vega Delfín y su hija Martha Vega, una de las primeras mujeres que bailó en escenarios y conciertos. También surge el grupo Tacoteno, liderado por Juan Meléndez de la Cruz quien, se dice, bautizó al Movimiento jaranero, inspirado por otros eventos culturales y políticos como el movimiento estudiantil, el movimiento feminista o el movimiento obrero. En esta misma lista está el grupo Zacamandú, encabezado por Antonio García de León, en el que ya se veían las personalidades de mujeres como las hermanas Adriana y Wendy Cao-Romero; el grupo Siquisirí, liderado por Rafael Figueroa y Los Parientes de Playa Vicente, entre otros.

Como puede apreciarse, estas agrupaciones son todas dirigidas por hombres y apenas se destacan figuras femeninas; no obstante, en la década de los 90 comienzan a aparecer otros grupos con estas mismas mujeres sobresalientes y otras más, obteniendo poco a poco espacio de trabajo y reconocimiento. En esta época aparecen el grupo Chuchumbé, con la presencia de Rubí Oseguera y Adriana Cao Romero; Son de madera, con la singular voz y la

147. Antonio García de León, *op. cit.*, 2009, p. 58.

148. Graciela Ramírez, “Radio Educación en Tlacotalpan”, en *La manta y la raya*. Revista digital, 27 de febrero de 2016.

leona de Laura Reboloso; Los Utrera, con Wendy Cao-Romero; Los Cojolites, con la bailadora Nora Lara Gómez, y a finales de la década, el grupo Los Vega, con la extraordinaria voz y sensibilidad de Raquel Palacios Vega. También está Gisela Farías con la jarana y la voz, quien se integró a finales de los 90 al grupo Mono Blanco.

Diferentes encuentros de jaraneros se celebran por todo el país y en el extranjero, en algunos casos se han convertido en fiestas más o menos pasivas, en otros casos los fandangos gozan de muy buena salud, en ellos la comunidad canta, baila y escucha a los grupos invitados. Se puede afirmar que el son jarocho tiene cierta fama que lo ha proyectado a terrenos internacionales. No obstante, hay que tener cuidado porque el ámbito tradicional, con falsos argumentos costumbristas, puede arraigar fuertes desigualdades y machismo. Por eso hay que destacar eventos como el que se realizó en el Tercer Encuentro de Son Jarocho. Fiesta de las Jaranas y las Tarimas, que tuvo lugar en el Centro Nacional de las Artes (Cenart) de la Ciudad de México en 2015, donde Graciela Ramírez moderaba una conferencia titulada "El papel de la mujer en el son jarocho", en la que participaron Adriana Cao-Romero, Gisela Farías, Raquel Palacios Vega y Gemaly Padua.

No se puede entender el movimiento jaranero sin la figura de las mujeres, ellas representan la fuerza femenina de una etapa histórica del son jarocho que sigue creciendo y hoy toma las riendas de su propia creatividad con proyectos que ellas mismas lideran. Tal y como lo afirmaba Ramírez: "Hace 35 años la presencia de las mujeres en el son jarocho estaba relegada al zapateado, algunos grupos tenían como integrante sólo a una mujer, ahora ellas ya tocan instrumentos y cantan, existen grupos integrados sólo de mujeres, sacan discos. Ya son una parte importante y vital del son jarocho".<sup>149</sup> Hay que aclarar que ellas siempre han sido parte de la fiesta de tarima, son fuertes, alegres y activas en los fandangos; sin embargo, leemos arriba, hace 35 años estaban relegadas al zapateado, como si el baile y el cuerpo no valieran lo mismo que la voz y la palabra. Antigua discusión entre el alma y la mente separada del cuerpo que la danza no concibe, por eso hoy, sin renunciar al zapateo, las morenas de Veracruz hablan, componen, improvisan, tocan instrumentos, gestionan grupos, fandangos y espectáculos.

Al inicio de la segunda década del siglo XXI los encuentros de jaraneros expresan una realidad en la que se discuten los roles de género y poder, en ellos conviven jaraneras, bailadoras, versadoras y gestoras. Por este motivo yo prefiero llamarlos encuentros de jaranas o movimiento de jaranas, este giro en el vocabulario expresa que también es movimiento de ellas y representa una nueva etapa de la sociedad, no sólo jarocho, sino global y transfronteriza.

Existe la necesidad de visibilizar el papel de la mujer, ya que en estas últimas décadas las mujeres han ido ganando territorio e independencia; no obstante, hay que decirlo, aún hay mucho camino por recorrer para hablar en términos de igualdad de salario, oportunidades de trabajo, apoyo institucional,

149. Graciela Ramírez, "Aporte diferente y complementario de las mujeres al son jarocho", Secretaría de Cultura, 15 de abril 2015.



visibilidad y difusión de los proyectos liderados por mujeres. En este texto, como lo he advertido en un principio, quiero hablar de las que han sido protagonistas de este movimiento que no surge en 1979, sino en los primeros años del nuevo siglo, este es el movimiento de jaranas, el movimiento de ellas.

A partir del año 2000 comienzan a hacerse visibles las compositoras de décimas, pero que muchas veces no se subían a la tarima por adoptar el rol de la vergüenza o el silencio; así, paulatinamente se van sacudiendo los prejuicios y se dan a conocer las primeras decimeras; ellas, apoyándose entre sí, van ganando fuerza para expresar sus historias y puntos de vista sobre el mundo. Entre muchas, aquí nombro a doña Francisca Gutiérrez Delfín, originaria de Tlacotalpan, Veracruz; a Claudia Silva Aguirre, del grupo La Candelaria, también de Tlacotalpan; a Ana Zarina Palafox, de la Ciudad de México; a Daniela Meléndez, de Minatitlán, Veracruz, y a Caterina Camastra, italiana residente en México. Ellas son algunas de las primeras mujeres que se han integrado al mundo de la composición e improvisación en décima entre trovadores hombres. Cada una tiene una historia personal que confirma que no fue fácil y que al principio se sintieron solas, alguna de ellas fue censurada por la comunidad tlacotalpeña por declarar amores;<sup>150</sup> no obstante, su voz no fue silenciada y junto a otras compañeras canta y compone versos.

Ana Zarina Palafox narra que en los primeros años como decimera su presencia en un mundo de hombres la obligó a reflexionar y entonces comenzó a pensar, componer y enseñar con un enfoque de género, desde entonces ha compilado y editado versos de mujeres en publicaciones como *La mujer en la décima* y *Un Canto de Armonía*, también ha diseñado los discos compactos editados por Rafael Figueroa "Las Meras Meras deciMeras", en los que se recogen versos de mujeres y ha organizado diversas actividades escénicas y pedagógicas con orientación de género.

57

57

Cuando sientas un abrazo  
de poesía en la mañana  
la tarima zapateada  
junto del requinto y raso  
cuando veas en el ocaso  
cómo el río sol se engalana  
cuando escuches la campana  
de San Cristóbal verás  
y entonces comprenderás  
cómo afinar la jarana.<sup>151</sup>

150. Cf. Ana Zarina Palafox, "La mujer y la décima: introspección, autoconocimiento y sororidad", en Comunicación en el Primer Congreso Internacional "Poéticas de la Oralidad", *Homenaje a John Miles Foley*, ENES Morelia, UNAM, México, 4-7 de junio de 2014, p. 3.

151. Ana zarina Palafox, en Rafael Figueroa, [CD] *Las meras, meras, decimeras* [CD], Veracruz, Cosmosuena, 2004.

Daniela Meléndez Fuentes, improvisadora y versadora, hija de Juan Meléndez de la Cruz, baila en la tarima desde los cuatro años y compone décimas desde los dieciséis; es decimera, improvisadora, gestora, profesora y ha organizado encuentros de mujeres improvisadoras y versadoras en 2012 y 2013. El talento poético de Daniela Meléndez para componer e improvisar está arropado por la décima espinela, por su forma y su melodía, según se aprecia en “¡Yo cultivo la espinela!”:

La décima es una flor  
para perfumar al viento  
y se vuelve mi alimento  
mi recipiente de amor.  
Cuando asoma su frescor  
la mente rápido vuela  
dejando suave la estela  
cimbreada de la versada  
y en metáfora encantada  
¡yo cultivo la espinela!<sup>152</sup>

Quizás el éxito de la décima espinela entre poetas populares y repentistas está, como apunta el cubano Waldo Leyva, “en esa musicalidad y flexibilidad expresiva que posee”.<sup>153</sup> Hay que recordar que Vicente Espinel (1550-1624) fue un “excelente conocedor del contrapunto musical en la guitarra y de las sutilezas del verso lírico que tienen su fuente en el venero del pueblo”.<sup>154</sup> La décima espinela se convirtió en la flor más cultivada del nuevo continente, de acuerdo con Daniela Meléndez, flor, perfume y alimento, recipiente de infinitos contenidos.

La décima es tan popular, que aún hoy en día en Veracruz, como en Canarias y en Cuba, las y los poetas improvisan con la facilidad de la conversación cotidiana: “En mi familia había improvisadores, competencias, rimas”, recuerda Severo Sarduy, “el tiempo pasaba casi componiendo rimas”.<sup>155</sup> Seguramente así pasaba en la familia de los Meléndez Fuentes y la gran heredera en esta familia es mujer.

Ana Zarina Palafox ha contribuido recopilando los versos de sus compañeras para concienciar a las mujeres sobre la vida sin violencia, en mensajes enviados en forma de décima, antiguo canto de los pueblos del Gran Caribe. La décima espinela es una forma popular que reviste el pensamiento y ningún tratado feminista será más eficaz para las jaraneras que los versos resonando en forma de décima. Aquí cito estos versos de Daniela Meléndez e invito a la imaginación para dejar el cómodo asiento en el que se lee este libro

152. Juan Meléndez, *op. cit.*, p. 27.

153. Waldo Leyva, *La décima popular en Iberoamérica. Memorias del II Festival Iberoamericano de la Décima*, Veracruz, ivec, 1995, p. 19

154. Antonio García de León, *op. cit.*, 2009, p. 194.

155. Severo Sarduy, *Obra Completa*, tomo I, Gustavo Guerrero y François Wahl (eds.), Madrid, Ediciones UNESCO/ ALLCA XX/ Université Paris X, 1999, p. 262.

y pronunciar la siguiente décima en la tarima, frente a niñas, abuelas y mujeres bailadoras de diferentes zonas golpeadas por la violencia machista en México:

Que no sea el feminicidio  
el punto extremo del mal,  
no violencia laboral,  
no mujeres al suicidio,  
no el matrimonio martirio  
de cruz que hay que aguantar,  
no la autoestima asfixiar,  
no machismo que se amarga  
vaya que la lista es larga!  
Muchos pasos hay que dar.

Los usos y tradiciones,  
cultura de que "así es"  
no debe hacer que los pies  
no toquen obligaciones.  
En la ley hay condiciones  
para poder denunciar,  
no se trata de "tratar"  
de ver "a ver si se puede".  
La violencia ya se debe  
atender y erradicar.<sup>156</sup>

59

59

Desde otro registro, Adriana Cao-Romero al arpa y Raquel Palacios Vega a la jarana y la voz integran el grupo Caña Dulce y Caña Brava desde finales de 2007, en la víspera del Encuentro de mujeres jaraneras en Tuxtepec, Oaxaca. Más tarde se unieron Violeta Romero en la tarima y voz, y Alejandro Loredó en el requinto. Es una agrupación liderada por mujeres que ha grabado varios discos reconocidos dentro y fuera del país. Cuando se subraya el enfoque de género de Caña Dulce y Caña Brava no es para negar la presencia de los hombres o para entrar en otros roles de poder, es para reconocer que ellas han aportado al son jarocho diferentes voces y sentimientos. Como afirma Adriana Cao-Romero: "Ahora que han pasado años y tenemos un grupo conformado en su mayoría por mujeres nos interesa decir otros versos, cosas que le podría decir a un hombre. Uno tiene que hacer un aporte real, en muchos aspectos, no sólo en el canto".<sup>157</sup>

Por otro lado, el testimonio de Raquel Palacios Vega se puede ver en el documental *Mi canto tiene raíz*, promovido y dirigido por la investigadora Amparo Sevilla,<sup>158</sup> en él se refiere a la herencia materna y paterna: de su padre

156. Daniela Meléndez Fuentes, "Para acabar la violencia muchos pasos hay que dar...", en *Un canto de armonía. Reflexiones para una vida sin violencia*, Ana Zarina Palafox (ed.), Ciudad de México, Leife A.C., 2010, p. 15.

157. Cf. Graciela Ramírez, *op. cit.*, 2015.

158. Amparo Sevilla, "Mi canto tiene raíz" [video], Ciudad de México, Secretaría de Cultura/ Instituto

aprendió las bases de la jarana y de su madre el canto, versos tradicionales heredados y el juego de imitar voces de pájaros. Raquel subraya el apoyo incondicional de su madre para dedicarse al mundo de la música. El legado familiar materno culmina con el grupo Los Vega, donde no sólo destaca Raquel Palacios Vega sino la figura de Rosario Cornejo Duckles en la tarima y la gestión cultural, profesión que también hay que visibilizar en el son jarocho actual.

Por su parte, Rubí Oseguera, como ya lo mencioné antes, es un pilar en el desarrollo del baile de tarima en el país, ha sido profesora de baile de tarima en diversas ciudades de México y Estados Unidos, y ha llevado al teatro espectáculos como "Al sol y al sereno. Cantadoras y bailadoras del son jarocho", en el que plantea una escena respetuosa con el aura popular de este son jarocho y da visibilidad a grandes mujeres, como doña Agustina Ramos, cantadora y bailadora, y doña Adelita Cazarín, bailadora.

Finalmente menciono la voz y la composición de Laura Reboloso, quien ha fusionado sus propios versos con ensambles de jazz; en las letras de sus canciones se encuentran temas "nuevos" para la tradición del son, pero en realidad son "viejas" reflexiones de las mujeres sabias, como la maternidad, el parto y el origen. Así podemos leer las décimas dedicadas al nacimiento de su hija Natalia. Quien hoy canta y estudia jazz en la Universidad Veracruzana:

Se abrió la vida en mi vientre,  
el amor se gestó en mí.  
Nueve meses lo mecí,  
le canto cuando lo encuentre  
cuando la fuerza concentre  
al parto tu nacimiento  
con mi espíritu contento  
daré gracias a la vida  
que de luz viene vestida  
la niña fuerte del viento.<sup>159</sup>

Los diversos encuentros de decimeras, jaraneras y versadoras que se han venido celebrando desde que comenzó el siglo XXI se han enriquecido con la presencia de la comunidad LGBTQ. Julia López Valenzuela, del grupo Hojarasca, integrado sólo por mujeres, ha organizado tres Fandangos Feministas en la Ciudad de México; el primero, el 12 de noviembre de 2016 en el Punto Gozadera, foro, restaurante y lugar de encuentro que abre sus puertas a todas las personas feministas que desarrollen proyectos; el segundo, el 9 de septiembre de 2017, y el tercero, el 29 de marzo de 2019 en la Casa Gomorra, lugar transfeminista donde se organizan también actividades respetuosas con las mujeres y los disidentes sexuales. En la segunda edición la invitación se extendió a todas las personas y el acento se puso en la temática feminista:

Nacional de Antropología e Historia/Dhara Studios, 2016.

159. Laura Reboloso y Ensamble Marinero, *El Cascabel en mis venas* [álbum], Round Whirled Records, 2011. Consultado en <https://open.spotify.com/album/1IMCYEkYhulNfxoRvARaiT>

—Como todo fandango, éste es un fandango incluyente, toda la gente es bienvenida. ¿Es un fandango temático?

—Sí, es un fandango feminista, por lo que es necesario que se tengan en cuenta las siguientes consideraciones:

Las mujeres van a estar al frente de la tarima. Si eres hombre y hay una mujer tocando detrás tuyo, permite que pase adelante.

Vamos a tener especial cuidado en la versada. Procura no cantar versos con tintes misóginos o machistas. Existen dentro de la versada tradicional diferentes temáticas, versos y formas de versar. Hagamos el esfuerzo de buscar la que mejor venga al caso. También son bienvenidos versos de tu composición.

El Fandango Feminista propone hacer conciencia del machismo que impera en nuestra cotidianidad y en nuestra lírica popular, para poder erradicarlo de nuestras fiestas y nuestras vidas.<sup>160</sup>

Antes del tercer fandango, Ana Zarina Palafox dio un taller de improvisación de versos enfocado a las mujeres para desarrollar versada específica en la temática. Las mujeres que se suman a estos encuentros subrayan que hay que cuidar el contenido de los versos, acusan cierto machismo en algunas letras y formas festivas. En otras palabras, llaman a revisar la tradición, precisamente porque el fandango, en tanto foro social, permite desafiar prejuicios ideológicos.

El número de asistentes se ha incrementado año con año por eso, para el próximo Fandango Feminista, afirma Julia López Valenzuela, "debo encontrar otro lugar, ya que no hay espacio suficiente para albergar a la gente que acude cada vez a este evento. Pero quisiera que fuera también un espacio feminista".<sup>161</sup> Este último requisito es importante, puesto que los espacios dan seguridad y ayudan al empoderamiento de las mujeres.

61

61



Fig. 2. Primer Fandango Feminista, 12 de noviembre de 2016, Punto Gozadera, CDMX.

160. Julia López Valenzuela, "Fandango feminista #2", evento Facebook publicado el 22 de agosto de 2017.

161. Julia López Valenzuela, Entrevista personal realizada por correo electrónico el 2 de mayo de 2019. Soporte en documento Word.



Fig. 3. Segundo Fandango Feminista, 9 de septiembre de 2017, Casa Gomorra, CDMX.

62



62

Fig. 4. Tercer Fandango Feminista, 29 de marzo de 2019, Casa Gomorra, CDMX.

Para concluir este capítulo de manera congruente con el trabajo de versadoras, bailadoras, jaraneras, cantadoras y gestoras del son jarocho, hay que visibilizar sus nombres; si el tiempo no da para reparar en el trabajo creativo

y quehacer de cada una, al menos quiero alimentar un *corpus* de jaraneras que si bien es incipiente, queda para estudios futuros enriquecerlo y ayudar a entender de qué manera impacta el apoyo que dan instituciones de gobierno, fundaciones y otros grupos para que las mujeres jaraneras sean programadas, publicadas, visibilizadas y remuneradas por su trabajo.

En esta época transmoderna hay una extensa lista de transformaciones en los fandangos, en los nuevos escenarios (conciertos, salas de radio y televisión, incluso de cine) y en los usos de internet (sitios webs, blogs, canales de youtube, redes sociales, myspace, etcétera), algunas de ellas son afortunadas y creativas; por el contrario, otras son comerciales y homogeneizantes generalizaciones que terminan en clichés de ejecución. Pero hay que subrayar que además de las redes translocales, el otro tema actual es el del género. Tenemos una necesidad global de recuperar las percepciones corporales del género y las sexualidades. La responsabilidad del movimiento de jaranas transmoderno es encontrar la manera de abrirse el mundo y participar en él afrontando las nuevas experiencias de la tarima, las nuevas formas de representar los géneros y las sexualidades y, a la vez, recuperar la herencia del verso, el canto y el baile.

### Listado de bailadoras, versadoras y jaraneras

63

Esta lista de mujeres en el son jarocho se ha hecho gracias al apoyo de Daniela Meléndez, Caterina Camastra, Juan Meléndez y la colectividad que se ha formado en redes sociales. A todos les reitero mi amistad y mi agradecimiento.

Pongo en letras negritas la referencia de aquellas mujeres que bailan, además de cantar o tocar algún instrumento y, como podrá percibirse, el baile está en prácticamente todas ellas. Hay que subrayar que las innovaciones musicales en el son jarocho son también nuevas formas de baile en la tarima.

63

Doña Agustina: cantadora, **bailadora**. El Comején  
 Doña Adelita Cazarín: **bailadora**. Minatitlán.  
 Doña Alicia Molina Reyes: **bailadora**, jaranera y cantadora. San Juan Evangelista  
 Doña Catalina Morales: **bailadora**. El Comején  
 Doña Eleuteria García Hernández: **bailadora**. San Juan Evangelista  
 Doña Elena Salazar: **bailadora**. Chacalapa  
 Doña Emilia Lara Aguirre: jaranera, **bailadora** y pianista. Tlacotalpan  
 Doña Estafana Tadeo Herrera: **bailadora**. San Juan Evangelista  
 Doña Francisca Gutiérrez Delfín: decimista. Tlacotalpan  
 Doña Hermelina Hernández Carbajal: **bailadora**. San Miguel Tlacotalpan. Los Vega  
 Doña Lola: decimera e improvisadora. El Comején  
 Doña María Elena Uscanga Patraca: **bailadora**. Chacalapa  
 Doña María Elena Ramírez Aguirre: **bailadora**. Tlacotalpan  
 Doña María Baxin: **bailadora**. San Andrés Tuxtla  
 Doña María de Lourdes Aguirre Beltrán: decimista. Tlacotalpan, vive en Puebla  
 Doña Martha Vega: **bailadora**. San Miguel Tlacotalpan. Los Vega

Doña Melania Jiménez Reyes: decimera. Tlacotalpan  
 Doña Micaela Baxin: **bailadora**. San Andrés Tuxtla  
 Doña Rosario Fernández: cantadora, **bailadora**. Almagres  
 Graciana Silva "La negra Graciana": arpista, cantadora y decimera. Puente Izcoalco  
 Doña Socorro Terán Beltrán: Decimista. Tlacotalpan  
 Doña Sonia López Mijangos: decimera y gestora. Grupo cultural Paquiqui. Encuentro Nacional de Mujeres jaraneras, soneras, decimistas, 2005  
 Doña María Higinia Sánchez: **bailadora**  
 Evelín Acosta: decimera. Encuentro de Son Jarocho CNA. Programa de radio, tv  
 Jacqueline Acosta: jaranera  
 Marta Alavés: decimista, **bailadora**. Grupo Cascabel (mujeres)  
 Anna S. Arismendez: leonera, cantadora. Caña dulce y Caña brava  
 Natalia Arroyo: violinista, catadora. Grupo Son de madera  
 Patricia Barradas: **bailadora, jaranera** y gestora. Los parientes de Playa Vicente, Grupo Hojarasca (mujeres)  
 Roxana Bernal: jaranera y **bailadora**  
 Sandra Blanco González: **bailadora**. Lerdo de Tejada  
 Carolina Bustamente: **bailadora**. Grupo Los soneros del Tesechoacán  
 Maribel Cabañas: **bailadora**  
 Caterina Camastra: investigadora y decimera. Italo-mexicana  
 Laura Cambrón: cantadora, **bailadora** y jaranera. Centro Cultural de México en Santa Anna, California, e integrante de la "comunidad jaranera" de Chicago Ana Siria.  
 Adriana Cao-Romero Alcalá: arpista y cantadora. Grupo Caña dulce y Caña brava  
 Wendy Cao-Romero Alcalá: **bailadora** y jaranera. Grupo Los Utrera  
 Berenice Carrasco Ponce: **bailadora**. Los Vega  
 Elvia Castellanos: **bailadora**, cantadora y jaranera  
 Rubicela Cobos Roque: **bailadora**  
 Licha Cobos Roque: **bailadora**  
 Natalia Cobos: cantadora, **bailadora** y jaranera. Grupo Chéjere  
 July Cordero: **bailadora**. Minatitlán  
 Rosario Cornejo Duckles: antropóloga, **bailadora**. Grupo Los Vega  
 Norma Cornejo Duckles: **bailadora**, fandanguera y gestora. Grupo Los Vega  
 Belinda Cornejo Duckles: decimera, **bailadora**, cantadora y jaranera  
 Victoria Cruz Márquez: **bailadora**. Grupo Los Ramírez  
 Adelaida Cruz Ramos: cantadora y jaranera. Comején, municipio de Acayucan  
 Miroslava Cruz Terán: **bailadora**. Grupo Balajú/grupo La Zafra  
 Fany Delgado: cantadora, **bailadora** y jaranera  
 Alma Citlalli Enríquez Martínez: requintista, jaranera, decimera y **bailadora**. Grupo son de Jaguar. Córdoba, Veracruz  
 Lucía Escobar Torres: **bailadora**  
 Donají Esparza Reyes: **bailadora**. Grupo Afrojarocho  
 Gisela Farías Luna: cantadora y jaranera. Grupo Mono Blanco  
 Lucero Farías: **bailadora**, cantadora y jaranera. Grupos Mono Blanco y Marrasa  
 Maya Zazhil Fernández: cantadora, **bailadora** y jaranera. Talleres de Jarana y Zapateado en Chicago.  
 Araceli Galván: **bailadora**



**Marisol Galloso:** decimera  
**Noemí Garrido:** **bailadora.** Coatzacoalcos  
**María Elena González Acuña:** cantadora, **bailadora,** jaranera, violinista. Orizaba  
**Martha González:** cantadora, **bailadora** y jaranera. Grupo Quetzal  
**Jenny González Patraca:** **bailadora.** Chacalapa  
**Jessica Gottfried:** investigadora y decimera  
**Érika Gutiérrez:** decimista, **bailadora**  
**Dytza Habib Herrera:** **bailadora** y marimbolera. Minatitlán  
**Cindy Harding "La Lina":** requintista y vocalista. Grupo Conjunto Jardín  
**Selene Hernández:** decimera, jaranera y **bailadora.** Grupo Hojarasca (mujeres)  
**Norma Lizeth Hernández López:** **bailadora,** jaranera y requintista. Minatitlán  
**Rocío Hernández López:** **bailadora** y jaranera. Minatitlán  
**Mariel Henry Rojo:** **bailadora,** cantadora y multinstrumentista. Grupos Chéjere, Los chalanes del amor y Mamasónicas (mujeres).  
**Yatzil Hidalgo:** cantadora y jaranera. Minatitlán  
**Yaratzé Hidalgo:** **bailadora** y cantadora. Minatitlán  
**Galdina Huervo Patraca:** **bailadora.** Minzapan  
**Teresita Islas Ochoa:** **bailadora** y decimera  
**María Jiménez:** **bailadora**  
**Lourdes Junquera:** **bailadora.** Cosamaloapan  
**Brenda Kurczynsky:** decimera  
**Nora Lara Gómez:** **bailadora.** Grupo Los Cojolites  
**Julia López Valenzuela:** jaranera, cantadora y gestora. Grupo Hojarasca  
**Nandy Luna:** **bailadora** y bailarina profesional. Xalapa  
**Citlaly Malpica:** improvisadora y decimera. Encuentro de Son Jarocho cna  
**Alma Rosa Martínez:** jaranera, decimera y bailadora. Grupo Son de jaguar. Córdoba, Veracruz  
**Gladys del Carmen Márquez:** **bailadora.** Grupo Los Ramírez  
**Violeta Mayo Solano:** **bailadora** y jaranera. Minatitlán  
**Daniela Meléndez Fuentes:** **bailadora,** improvisadora y decimera. Organizadora 1er. y 2do. Encuentros de Soneras y Versadoras  
**Yolanda Mendiola López:** decimera  
**Claudia Mendoza Aguirre:** **bailadora**  
**Reyna Morales:** decimista  
**Adelita Morales Cazarín:** **bailadora.** Minatitlán  
**Rosario Montalvo:** **bailadora.** Lerdo de Tejada  
**Kali Selene Niño Mendoza:** compositora y cantadora. Grupo Café con Pan. Talleres de son jarocho en Canadá  
**Rubí Oseguera Rueda:** **bailadora,** antropóloga y gestora. Minatitlán. Cofundadora del grupo Chuchumbé. Directora del espectáculo "Al sol y al Sereno. Cantadoras y bailadoras del son jarocho", con el beneficio del Programa México en escena 2009  
**Hemma Lee Padua Uscanga:** leonera. Colectivo Altepee  
**Raquel Palacios Vega:** cantadora, **bailadora** y jaranera. Familia Vega y Palacios. Grupo Caña Dulce y Caña Brava. Grupo Los Vega  
**Ana Zarina Palafox Méndez:** improvisadora, arpista, quinta huapanguera, decimera y editora. Grupo Chaneque, Surco, Osh-Tenek

Julia Padua Patraca: **bailadora**, cantadora y promotora  
Alejandra Paniagua: arpista. Grupo La Calandria  
María Conchita Patraca: **bailadora**  
Luz Patraca Rueda: **bailadora**  
María Payán: **bailadora**  
Arancha Peláez Cházaro: leonera y decimera. Grupo La Calandria  
Elvia Pérez: **bailadora**  
María Pérez: decimista  
Nayely Jazmín Pérez Castro: **bailadora**, jaranera y tejedora. Minatitlán  
María Magdalena Pérez Quirino: bailadora, jaranera y decimera. Grupo son Los Pérez. Minatitlán  
Graciela Ramírez: **bailadora**  
Elena Ramírez: **bailadora**  
Agustina Ramos: cantadora y jaranera. Comején, municipio de Acayucan  
Laura Reboloso: compositora, cantadora y leonera. Cofundadora del grupo Son de madera  
Yahil Reyes: **bailadora**. Grupo Los Pájaros del Alba. Sur de Veracruz  
María Ríos: **bailadora**. Cosamaloapan  
Ofelia Rodríguez: **bailadora**. Grupo Los Ramírez  
Valeria Rojas: cantadora y bailadora. Grupo Los folkloristas, Caña Dulce y Caña Brava  
Luisa Romero: **bailadora**. Grupo Mono Blanco  
Violeta Romero: **bailadora**, jaranera, vocalista y gestora. Grupo Caña Dulce y Caña Brava/ Grupo Tamakán  
Francia Rueda Alfonso: **bailadora**. Chacalapa  
Macaria Rueda Salazar: **bailadora**  
Josefa Rueda Vidal: **bailadora**  
Margarita Saldaña: bailadora y cantadora. Los soneros del Tesechoacán  
Reyna Sandoval: marimbolera. Minatitlán  
Silvia Santos: compositora, sonera, actriz y artista plástica  
María Gabriela Silva: **bailadora**  
Claudia Silva Aguirre: **bailadora** y cantadora. Grupo La Candelaria. Tlacotalpan  
Ana Siria: cantadora, **bailadora** y jaranera  
Viridiana Toledo: **bailadora**. Grupo Los parientes de Playa Vicente  
Belem Torres: **bailadora**, jaranera. Grupo Yacatehcutli. Otatitlán o El Santuario  
Alejandra Trejo: **bailadora** y jaranera  
Gloria Trujano Cuéllar: decimera y bailadora. Coordinadora del 9 Encuentro Son Jarocho  
Imelda Vázquez Casango: **bailadora**. Grupo Tacoteno. Minatitlán  
Juana Vázquez Oliveros: **bailadora**. Grupo Tacoteno. Minatitlán  
Facunda Vidal Nieves: **bailadora**  
Karla Marisol Yáñez: compositora  
Ayara Xotlan Sánchez: jaranera, cantadora y **bailadora**. Organizadora del Encuentro de jaraneros de Teocelo.  
Gemaly Padua Uscanga: leonera, bailadora y cantadora

## Apéndice

### Jarocho *queer*. Deconstrucción del traje de jarocho en seis imágenes performáticas

Si como Judith Butler afirma, algunos travestismos o repeticiones paródicas son verdaderamente trastornadores, realmente desasosegantes, mientras que otras repeticiones pueden domesticarse y volver a ponerse en circulación como instrumentos de hegemonía cultural,<sup>162</sup> entonces, la pregunta es cómo construir las representaciones que se rebelan, que se resisten, con qué técnicas se pueden alterar los códigos hegemónicos que han sido fagocitados en beneficio del poder.

Como final de este libro propongo una serie de seis fotografías en las que se modifica el traje típico jarocho para mostrar las heridas de la nación, particularmente las que hoy en día padece Veracruz. Construí las imágenes con una clara inspiración de las prácticas *queer*<sup>163</sup> que el colectivo La Pocha Nostra ha desarrollado desde los años 90.<sup>164</sup> Mediante estrategias visuales y performativas se intenta romper con esquemas de nacionalismos y género.

La propuesta fue utilizar exclusivamente símbolos regionales del folclore veracruzano, tramoya teatral y accesorios sadomasoquistas que remiten a la situación violenta que vivimos en Veracruz, estado de emergencia que se esconde bajo la típica postal de los ballets folclóricos. Junto con alumnos de la maestría en Artes Escénicas de la Universidad Veracruzana<sup>165</sup> hemos deconstruido la imagen jarocho que se ha erigido a favor del espectáculo, el consumo y el orgullo nacionalista, ya que como se explica en el capítulo anterior, las bailarinas populares son portadoras de otra estética, algunas de ellas van a los fandangos en faldas de colores, pero otras bailan en pantalones, cabello corto y no representan otra identidad que la que ellas mismas se forjan.

La primera imagen encuadra a la pareja. Los bailarines posan encima de una pequeña tarima, detrás de ellos, la pared del teatro deja ver más tarimas apiladas. Hay una tercera bailarina acompañándolos al fondo, como un adorno. Los cuerpos mantienen las posturas típicas de la representación folclórica: los tres bailarines radiantes y sonrientes posan para la foto. Como se ha visto

---

162. Judith Butler, *op. cit.*, 2007, p. 271.

163. La práctica *queer* implica identificar estrategias o "lugares de producción de identidades" que algunas bolleras, maricones y transgénero vienen trabajando desde los años 90, porque como afirma Paul B. Preciado: la "sexopolítica no es sólo un lugar de poder, sino sobre todo, el espacio de una creación" (*op. cit.*, p. 160).

164. García Canlini señala que una estética "transterritorial y multilingüe" se produjo de estos performances transfronterizos y artistas chicanos mediante el montaje de objetos y vestidos populares tanto de México como de Estados Unidos (Néstor García Canlini, *op. cit.*, p. 304).

165. Agradezco al fotógrafo Sebastián Kunold, a Amayrani Peralta, Ángeles Jezabel Zambrano y a César Jiménez Rincón por modelar y crear juntos estas fotografías, así como a Héctor Zavala, por el estilismo. También un agradecimiento especial a Anaid Chávez, ex directora del Teatro del Estado de la ciudad de Xalapa, Veracruz, por permitirme tomar estas fotografías en la sala Dagoberto Guillaumin.

antes, el traje jarocho que se ve en la imagen es el que tradicionalmente usan los ballets folclóricos: ellas con las faldas de organdí bien expuestas, una con el abanico abierto, otra con la blancura del vestido en todo su esplendor. Los rebozos rojos adornan a esta mariposa de vestuario, los paliacates perfectamente colgados de la cadera, llevan las alhajas necesarias, los tocados y el maquillaje; estas jarochas de blanco lucen contentas, como si estuvieran listas para empezar a zapatear.



68

68

Fig. 5. Serie Morenas de Veracruz, de Gloria Godínez. Fotografía: Sebastián Kunold.



Fig. 6. Serie Morenas de Veracruz, de Gloria Godínez. Fotografía: Sebastián Kunold.

En esta segunda imagen algo ha cambiado. Se trata de una composición clásica de danza folclórica, un trío de bailarinas con los brazos abiertos muestra orgullosamente sus trajes: las faldas estiradas parecen velo de novia; los abanicos cerrados cuelgan de sus cuellos, tres camafeos, distintos pendientes, las flores de los tocados. Las morenas posan con gracia, los brazos firmes para mantener levantada la falda y sonreír. Pero algo más cambió, la tercera bailarina tiene barba, posee la misma gracia, elegancia y feminidad de las otras dos, pero ese atributo (o adorno) masculino perturba, obliga a prestarle más atención para saber si se trata de él o ella. La barba sobre un rostro femenino inquieta como lo hacía en el siglo XIX la mexicana barbuda Julia Pastrana, exhibida en los circos y teatros europeos.



Fig. 7. Serie Morenas de Veracruz, de Gloria Godínez. Fotografía: Sebastián Kunold.

Utilizo el travestismo folclórico para trabajar en la superficie de los cuerpos. Gestos, maneras, vestidos y accesorios son parte de un "efecto de interioridad" y, a la vez, de un discurso decididamente social y manifiesto que regula la "fantasía pública".<sup>166</sup> En la tercera fotografía ya no hay estampas típicas, ni parejas de bailarines heterosexuales, más bien hay *performers*. Un vistazo general ofrece distintas identificaciones sexopolíticas: parecen guerrilleras *queers*, bandoleras, mujeres fatales o actrices de cabaret. Dejan ver piernas, botas de cuero y zapatillas altas; hombros descubiertos, clavículas marcadas, las faldas alzadas y los vestidos abultados. En esta fotografía performática mezclé el folclor con elementos claramente sexuales para poner en cuestión los regímenes de representación política acuñados por los ballets.

<sup>166</sup> Judith Butler, *op. cit.*, 2007, p. 271.

Los cuerpos de las multitudes *queer* son también reapropiaciones y reconversiones de los discursos de la pornografía, afirma Paul B. Preciado, por eso, en esta imagen comienzo a transgredir la típica estilización binaria y estereotipada de las jarochas de blanco exhibiendo piernas: la primera chica lleva zapatillas de tacón alto, calcetas blancas con encaje y un ligüero negro con lentejuela amarrado en el muslo; la segunda usa botas grandes, escandalosas, de cuero lustroso, al igual que la anterior, lleva una cinta de encaje arriba de la rodilla izquierda, pero lo que más llama la atención es la venda que cubre sus ojos, el antifaz para dormir o la máscara sadomasoquista. La tercera chica es la mujer con barba, ella enseña las piernas, una velluda, firme, con bota de macho; la otra, con zapatilla, lampiña y con ligüero en el muslo, la pose de rodilla flexionada, coqueta: en un mismo cuerpo están reflejadas las identidades líquidas. Su rostro barbado mira contento hacia arriba. El vestido cubre genitales. Las tres bailarinas abogan por una misma imagen que anuncia el carácter imitativo del género y la reconversión del discurso folclórico en sexopolítico. “Lo que está en juego es cómo resistir o cómo reconvertir las formas de subjetivación sexopolíticas”, afirma Paul B. Preciado en la siguiente cita:

... la política de la multitud *queer* no se basa en una identidad natural (hombre/mujer), ni en una definición basada en las prácticas (heterosexuales/homosexuales) sino en una multiplicidad de cuerpos que se alzan contra los regímenes que les construyen como “normales” o “anormales”, son las *drag kings*, las bolleras lobo, las mujeres barbudas, los trans-marica sin polla, los discapacitados-*ciborg* [...] Lo que está en juego es cómo resistir o cómo reconvertir las formas de subjetivación sexopolíticas. Esta reapropiación de los discursos de poder/saber sobre el sexo es una conmoción epistemológica.<sup>167</sup>

En la cuarta foto se ven claramente las bambalinas de la sala chica del Teatro del Estado, en la ciudad de Xalapa. Se aprecia la tramoya, la vara de luces, una escalera, una cuerda y el telón recogido, elementos que hacen que las puestas en escena funcionen y, aunque la mayoría de las veces están ocultos para el público, aquí se exhiben para demostrar que la imagen está construida, diseñada, editada o teatralizada.

Quieto en el centro está el trío en una pose casi familiar: dos padres de pie con la hija a su custodia, pero ¿quién es mamá y quién es papá? Una de las *performers* ahora porta el traje del varón jarocho, pantalón y guayabera; su rostro posee una naturaleza mestiza, los labios duramente fruncidos; lleva peineta, flores y aretes, pero su actitud evidencia una fuerza dominante, casi viril. El performer de barba usa vestido blanco, sombrero y posa con el abanico cerca del pecho, el rostro masculino está maquillado con sombras en los ojos y labios rosas apretados. La hija está con las piernas abiertas, a nada de mostrar lo que se esconde debajo de la falda; de su entrepierna sale una tela roja que se arrastra hasta el suelo, parece una cascada de sangre, pero no es más que el rebozo jarocho; trae puestas las botas *dominatrix*, no obstante, se

167. Paul B. Preciado, *op. cit.*, p. 163.

ve sometida por la mujer de pantalones. Viste de blanco, el traje de jarocho al desnudo, sin mantilla ni mandil. La hija con una expresión desconcertante estira su cabello suelto, largo, deshecho de cualquier arreglo; la mujer-padre,<sup>168</sup> con una mano en las greñas, remarca muy bien el cuero cabelludo, encierra los mechones en un puño y deja muy claro quién manda. A los pies de esta familia hay unos pétalos de rosa esparcidos. Algo se rompió.



Fig. 8. Serie Morenas de Veracruz, de Gloria Godínez. Fotografía: Sebastián Kunold.

---

168. Me parece que los mexicanos debemos deshacernos de la imaginería folclórica que disfraza y fortalece la dominación necropolítica en nuestro país. La imagen de la madre por ejemplo debe ser revisada, debe ser actualizada y salirse del estereotipo que la somete a la sombra del hombre y a la sombra de los hijos.



72

72

Fig. 9. Serie Morenas de Veracruz, de Gloria Godínez. Fotografía: Sebastián Kunold.

En esta quinta imagen vemos el trío de la familia en la misma disposición, sólo han cambiado los vestidos, porque detrás de ellos algo se oculta, pero en la superficie algo se presenta. La figura del centro es sometida, el *performer* con el traje típico de la bailarina de folclor jarocho posa como un jinete vigoroso que jala la correa; es un macho travestido que cabalga sobre la hija. La mestiza se ha despojado de los pantalones y posa con una lencería negra con detalles en cuero, el mandil estampado del vestido jarocho le sirve como delantal de la carnicera masoquista. Tiene el brazo levantado, fuerte, usa un látigo que también es abanico invertido. La hija parece prisionera, con las piernas de colegiala separadas y golpeadas; con el rostro cubierto de rojo, sostiene



entre sus dedos un ramillete de flores. Un montón de pétalos quebrados están tirados frente a ella. "Para la comunidad de lesbianas de color", sostiene Gloria Anzaldúa, "la rebelión última ante su cultura de origen es a través de su comportamiento sexual";<sup>169</sup> se trata de una subversión ante los esquemas repetidos de generación en generación mediante una serie de imágenes como las que producen los ballets folclóricos. La rebelión última es contra la política de regulación sexual que se impone en el hogar, en la patria: "tenemos miedo al abandono de la cultura madre, de la Raza, por ser inaceptables, defectuosas, dañadas", afirma Anzaldúa,<sup>170</sup> y trata de explicarse como una nueva mestiza, *the new mestiza*.



Fig. 10. Serie Morenas de Veracruz, de Gloria Godínez. Fotografía: Sebastián Kunold.

---

169. Gloria Anzaldúa, *op. cit.*, p. 77.

170. *Ibid.*, p. 77.

Así, en este libro se intenta delinear a la nueva morena de Veracruz deconstruyendo las imágenes que la han intentado fijar, mostrando la violencia mediante la utilería y el travestismo: látigos, faldas, botas, rebozos y maquillaje sirven para el montaje de una imagen que sólo refleja tímidamente a la barbarie real de un Veracruz que, como escribe Fernanda Melchor<sup>171</sup> aludiendo al poderoso grupo que asedia a la región, se escribe con Z.

En la última imagen se han fotografiado las butacas del teatro, el lugar desde donde puede verse la puesta en escena de manera frontal. Con la espalda al público se presenta el bailarín travestido abriendo su falda como abanico, está brillante y sonriente, agradecido con las ovaciones. Él es ella y ella es él. Lo que la falda esconde es otra escena de sometimiento, una mujer de pelo largo usa barba al estilo *drag-king* y viste de jarocho, mientras que la morena mestiza se arrodilla suplicando que no la maten, que no la violen, que no le peguen, que no arrojen su cuerpo como basura en la carretera, que no dejen huérfanos a sus hijos.

Con esta última fotografía quisiera recordar lo mucho que la falda de folclor puede esconder. Como lo expongo en otro texto,<sup>172</sup> el domingo 15 de noviembre de 2015, el ex gobernador de Veracruz Javier Duarte entregaba su quinto y último informe de gobierno, simultáneamente, afuera del Palacio de Gobierno y el Ayuntamiento de Xalapa cientos de bailarines vestidos de jarochos imponían el récord Guinness bailando "La Bamba": "la concentración masiva de bailarines causó expectación y asombro entre la población, los asistentes quedaron sorprendidos y conmovidos con esta muestra de folclore popular", decían los periódicos. Hay que sospechar de la sincronía de estos acontecimientos. Cientos de trajes blancos se abrieron como alas, pero lo que las bailarinas ignoraron es que detrás de esas enormes faldas se escondió uno de los políticos que más ha robado, censurado y asesinado en el estado. Ese día, afuera del Palacio de Gobierno, el pueblo conmovido no pidió cuentas al gobernador. Ese día se bailó al ritmo de "La Bamba" con el orgullo nacionalista-regional que todo lo cubre: "los fantasmas del suelo y la sangre, racismos, xenofobias, guerras o purificaciones étnicas".<sup>173</sup>

74

74

---

171. Fernanda Melchor, *Aquí no es Miami*, Ciudad de México, Editorial Almadía, 2013.

172. Gloria Luz Godínez, *op. cit.*, 2017a.

173. Jacques Derrida y B. Stiegler, *op. cit.*, p. 101.

## Final

En el prólogo apunto que este texto lo he terminado de escribir en la isla de Gran Canaria, en un territorio familiar y extranjero a la vez; aquí he aprendido que la desterritorialidad es en verdad una nueva forma identitaria y cultural. Esta idea la he trabajado a lo largo del libro. Desde los imaginarios transcaribeños de brujas y morenas, producidos por los viajes trasatlántico en barcos, hasta el movimiento jaranero actual y sus relaciones translocales, conectando las nociones de lo local y lo global en una sola palabra: lo *g-local*,<sup>174</sup> a través de este espacio geográfico, histórico y cultural llamado el Gran Caribe.

En este sitio enorme, sin límites precisos, se consolidó una comunidad que a lo largo de cuatro siglos de circulación mercantil comunicó a las islas de las Antillas y a las islas del Atlántico con las regiones más próximas del continente americano. Una historia de viajes marítimos cuyos trayectos entrelazaron palabras, gestos, canciones, bailes y cuerpos de Canarias, Cuba y Veracruz.

El primer rastro que confirma la herencia entre las islas y el Golfo de México está en la lengua y en el habla, en lo que el poeta Sarduy llama "identidad de las islas, identidad de la escucha, del sonido canario, del habla canaria",<sup>175</sup> lenguaje compartido que también tiene sus ecos en el sonido jarocho, en el habla, en la improvisación de la décima espinela, así como en el acompañamiento musical y el canto. Cabría anotar aquí que la décima improvisada de Canarias<sup>176</sup> está viva y es pujante, uno de los versadores más afamados es Yeray Rodríguez, quien se hace presente a lo largo de todo el año en diversos festivales. Sin embargo, hay que decirlo, en esta tradición canaria apenas hay presencia femenina en la versada, mientras que el baile ni siquiera existe.

Al comparar el gran movimiento de bailadoras, jaraneras y versadoras en México con la escasa presencia de las mujeres improvisadoras en el ámbito canario,<sup>177</sup> subrayo nuevamente la importancia de reconocer y visibilizar a las morenas de Veracruz que han sostenido la tradición femenina del son jarocho a lo largo de los siglos. El son jarocho tiene un gran valor cultural o, en palabras de la UNESCO, es un patrimonio cultural intangible, por eso es importante

---

174. Rosa María Rodríguez M., *op. cit.*, p. 6.

175. Severo Sarduy, *op. cit.*, p. 251.

176. A propósito citamos al investigador Maximiano Trapero, de la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria: "A nosotros nos parece que la gran fuerza que tiene en la actualidad la décima en Canarias está vinculada al fenómeno de la emigración de finales del siglo XIX y principios del siglo XX, sobre todo en su relación con Cuba; pero eso no quiere decir que no existiera la décima popular en las Islas y no estuviera ya la tierra canaria abonada para que en ella fructificara tan extraordinariamente. Desde luego, ha de advertirse que la manera de cantar hoy las décimas en Canarias no sólo es cubana, sino que lo es incluso el nombre que lo designa: el punto cubano" (Maximiano Trapero, "La décima popular en Canarias: sus modalidades de uso, su historia y su actualidad", en *Lenguajes de la tradición popular (Fiesta, canto, música y representación)*, Ivette Jiménez de Báez (ed.), Ciudad de México, El Colegio de México, 2008, p. 74).

177. En la tradición canaria no hay tarima ni baile, sólo hay músicos que acompañan al improvisador, generalmente son hombres, sólo he llegado a ver a una niña y a su hermanito improvisando.

revisar los nuevos espacios generados por y para jóvenes comunidades dentro y fuera del país, porque en ello se basa su permeabilidad. El fandango es un dispositivo cultural que encuentra resonancia en diferentes comunidades *g-locales*: en la actualidad, tanto en la región veracruzana como fuera de ella, el son jarocho da lugar a nuevas estéticas y nuevas relaciones, enfrentando así nuevas problemáticas y nuevas dinámicas, como la ruptura de los códigos heterocentros.

En este libro se ha demostrado que en los fandangos se visibilizan movimientos repetidos e incorporados a lo largo de muchas generaciones; hay imágenes, gestos, mudanzas y zapateos que manifiestan la historia y el devenir de un pueblo. "Ay qué bonito es volar/ a las dos de la mañana/ a las dos de la mañana/ ay qué bonito es volar, ay mamá", versa la canción de "La bruja", típico son jarocho que ilustra el imaginario de una región de hechizos, trabajos y creencias populares. "¡Ay qué bonito es volar!", comienzan casi todas las estrofas de este son, porque hay que recordar que las hechiceras fueron acusadas de volar y de transformarse en animales, pero también fueron culpadas por tener sexo y por bailar.

Hay una larga historia, la del trabajo femenino y su papel en la acumulación de la riqueza. Como se ha visto, Silvia Federici<sup>178</sup> revela que durante la transición del feudalismo al capitalismo la cacería de brujas, es decir la violencia contra las mujeres, fue un elemento fundamental. Por eso, tanto en Europa como en América la persecución de brujas ha sido tan importante para el capitalismo como la colonización y la expropiación de tierras a los campesinos. La pregunta ahora es qué tipo de "brujas" son perseguidas y cuál es su papel en el capitalismo *gore* mexicano con sus altos índices de feminicidios. Esta pregunta excede el objetivo de la presente investigación; no obstante, puede ser retomada en un estudio futuro.

Esta noción que une a la mujer bailadora con el mal y el pecado se trabajó en las páginas dedicadas a la censura del *Chuchumbé* y el torso vigilado, pero en la actualidad la bruja, entendida como mujer sabia, es un arquetipo de empoderamiento feminista. Los giros en el baile hacen volar los cabellos, el rebozo y las faldas, las bailadoras, como las brujas, vuelan, saben y dirigen el fandango.

Que los sones jarocho cantan a la mujer es verdad, pero los piropos y poemas no son suficientes para visibilizar a aquellas que trabajan con el cuerpo, la palabra, la música, la gestión y la comida en favor de los fandangos, en favor de la tradición. Espero que la lista de mujeres jaraneras que se encuentra en este libro se enriquezca, crezca, se difunda y se reconozca su labor.

Este libro se dedicó al estudio y la visibilidad de las bailadoras de son jarocho, a aquellas que dan inicio a los bailes que se prolongan hasta las primeras horas de la madrugada; no obstante, reconozco y habría que escribir otro libro dedicado a las mujeres que preparan la fiesta, que alimentan con acuyo, chiles y tortillas negras, que hospedan a los invitados; habría que hacer una historia de la vida privada, de la cocina y los saberes mestizos con los que se nutre la tradición.

---

178. Silvia Federici, *op. cit.*

Concluyo con seis imágenes que deconstruyen la típica postal jarocho, con esas fotografías que transgreden el folclor. Pero al develar el disfraz emerge la tierra mía. “Un fantasma no muere jamás, siempre está por aparecer y (re) aparecer”.<sup>179</sup> Veracruz es un rinconcito herido y el dolor ajeno asedia, cuestiona, permanece y me es propio. Porque tal y como lo afirma Cristina Rivera Garza: “Condolerse no es el discurso de la victimización ni mucho menos de la resignación, sino una práctica de la comunidad generada en la experiencia crítica con y contra las fuentes mismas del dolor social que nos aqueja, que nos agobia, que acaso también nos prepare para alterar nuestra percepción de lo posible y lo factible”.<sup>180</sup>

“Madre mayor”, poetiza Carmen Boullosa,<sup>181</sup> “a ti te llamo desde otra isla sin piedras,/ ni serpientes”. El tejido de la Patria es denso, está hecho de sangre, de herencias, de fantasmas. Y con fantasmas me refiero a aquella “intempestividad” de la que hablaba Jacques Derrida, ese desajuste del tiempo, de lo contemporáneo, el cuestionamiento del presente en el que ahora escribo Patria y la palabra se diluye austera en medio del mar salado.

Con este libro me sumo a las denuncias, al desencanto, a la tristeza de ver a Veracruz convertido en paraíso de barbarie ante el sinnúmero de cadáveres anónimos expuestos u ocultos en una las fosas clandestinas. Los cuerpos vulnerados rondan como sombras, cuerpos cadáveres, cuerpos mutilados, cuerpos violentados, cuerpos con miedo, cuerpos con duelo, cuerpos, pues hay que subrayar que en la necropolítica mexicana el cuerpo vulnerado y expuesto es mercancía, produce dinero y poder a unos cuantos.

77

77

Patria es una loba herida.  
 Es la leona privada de un cachorro.  
 Es las decapitaciones,  
 las cabezas trocadas que no cicatrizan en tronco ajeno,  
 los tórax que no retoñan,  
 los dedos mutilados para fungir de papeletas de cobranzas.  
 Es la puja sin parto.  
 Es el oro que se pudre:  
 es un soldado en cada hijo te dio.<sup>182</sup>

Finalmente quiero aclarar que esta investigación comenzó siendo académica; sin embargo, la vida y la muerte exceden estas palabras. No pude conservar la fría objetividad, porque la sangre pública corría afuera de las aulas y en las calles rodaban cabezas ajenas; por eso la teoría se volvió práctica, aliento y experiencia. Terminé de escribir avergonzada por no haber podido vivir en Veracruz, avergonzada por elegir la vida saludable y sin miedo de Gran Canaria, ahora sólo me resta invocar hechizos para reafirmarme en tierra extranjera. Otra vez estoy lejos, pero desde aquí, isla lejana, escucho tu aullido, Patria.

179. Jacques Derrida, *op. cit.*, p. 115.

180. Cristina Rivera, *Dolerse. Textos desde un país herido*, Ciudad de México, Surplus Ediciones, 2015, p. 19.

181. Carmen Boullosa, *op. cit.*, p. 43.

182. *Ibid.*, p. 31.

## Bibliografía

- ANZALDÚA, G., *Borderlands/La Frontera. The New Mestiza* (trad. Norma Elia Cantú), Ciudad de México, PUEG/ Universidad Nacional Autónoma de México, 2015.
- BACHELARD, G., *La poética del espacio* (trad. de Ernestina de Champourcin), Ciudad de México, FCE, 1997.
- BARTRA, R., *La jaula de la melancolía. Identidad y metamorfosis del mexicano*, Ciudad de México, Random House Mondadori, 2013.
- BAUDOT, G. Y MA. Á. MÉNDEZ, *Amores prohibidos: La palabra condenada en el México de los virreyes. Antología de coplas y versos censurados por la Inquisición de México*, Ciudad de México, Siglo XXI, 1997.
- BIART, L., "Fandango en el campo de Alvarado", en *Fandango. El ritual del mundo jarocho a través de los siglos*, Antonio García de León (coord.), Ciudad de México, CONACULTA/ Ediciones del Programa de Desarrollo Cultural del Sotavento, pp. 160-162.
- BEHAR, R., «Sex and sin, Witchcraft and de Devil in Late Colonial-Mexico», en *American Ethnologist*, vol. 14, núm. 1, 1987, pp. 34-54.
- BERNABE, J., P. CHAMOISEAU Y R. CONFIAINT, *Elogio a la creolidad* (trad. Gertrude Martin-Laprade y Mónica María del Valle), Bogotá, Pontificia Universidad Javeriana, 1989.
- BOULLOSA, C., *La patria insomne*, Monterrey, Ediciones Hiperión/ Universidad Autónoma de Nuevo León, 2011.
- BUTLER, J., Marcos de guerra. *Las vidas lloradas* (trad. Bernardo Moreno), Ciudad de México, Paidós, 2010.
- \_\_\_\_\_, *Deshacer el género* (trad. Patricia Soley-Beltrán), Barcelona, Paidós, 2007.
- \_\_\_\_\_, *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"* (trad. Alcira Bixio), Barcelona, Paidós, 2002.
- \_\_\_\_\_, "Actos performativos y constitución del género: un ensayo sobre fenomenología y teoría feminista" (Trad. de Marie Lourties), 1990. Consultado en [http://www.debatefeminista.cieg.unam.mx/wp-content/uploads/2016/03/articulos/018\\_14.pdf](http://www.debatefeminista.cieg.unam.mx/wp-content/uploads/2016/03/articulos/018_14.pdf) [18.12.2017].
- CAÑA DULCE Y CAÑA BRAVA en el Estudio "A" del IMER. Consultado en <https://www.imer.mx/rmi/cana-dulce-y-cana-brava-en-el-estudio-a-del-imer/>
- CAÑA DULCE Y CAÑA BRAVA SON JAROCHO. Consultado en <http://dulceybravain-tro.blogspot.com/>
- CARDONA, I., "Los actores culturales entre la tentación comunitaria y el mercado global: el resurgimiento del son jarocho", en *Retos culturales de México frente a la globalización*, Lourdes Arizpe (coord.), Ciudad de México, Porrúa, 2006.
- \_\_\_\_\_, "Fandangos de cruce: la reapropiación del son jarocho como patrimonio cultural", en *Revista de Literaturas Populares*, año xi, número 1, 2011. Consultado en <http://www.rlp.culturaspopulares.org/textcit>.

php?textdisplay=527

- CARPENTIER, A., *Visión de América*, Barcelona, Seix Barral, 1999.
- CRUZ, S., "Defendiendo la cultura", en *El Demócrata*, 2016. Consultado en <http://eldemocrata.com/definiendo-la-cultura/>
- DEL RAZO, P., "El fandango jarocho actual: patrimonio cultural intangible", en *Estudios teatrales: nuevas perspectivas y visiones comparadas* (pp. 174-184), Alba Saura Clares e Isabel Guerrero (eds.), Murcia, Editum, 2017.
- DELEUZE, G., *Lógica del Sentido* (trad. de Miguel Morey y Víctor Molina), Barcelona, Paidós Studio, 1989.
- DELGADO, A., "La conformación de regiones en el Sotavento veracruzano: una aproximación histórica", en *El Sotavento veracruzano. Procesos sociales y dinámicas territoriales*, Erick Léonard y Emilia Velázquez (coords.), Ciudad de México, CIESAS/ Institut de recherche pour le developpement, 2000.
- DERRIDA, J., *Espectros de Marx. El estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva internacional* (trad. de José Miguel Alarcón y Cristina de Peretti), Madrid, Trotta, 2003.
- DERRIDA, J. Y B. STIEGLER, *Ecografías de la Televisión*. Entrevistas filmadas (trad. de M. Horacio Pons), Buenos Aires, Eudeba, 1998.
- ECHEVERRÍA, B., "La clave barroca de la América Latina", en Página Web de Bolívar Echeverría, 2002. Consultado en <http://www.bolivare.unam.mx/>
- ESPINEL, V., *Diversas rimas de Vicente Espinel beneficiado de las iglesias de Rondas, con el Arte Poética, y algunas Odas de Oracio, traducidas en verso castellano*, Madrid, Por Luis Sánchez, Biblioteca Nacional de España, 1591. Consultado en <http://www.bibliotecavirtualdeandalucia.es/catalogo/es/consulta/registro.cmd?id=9090> (06/06/2019)
- FANON, F., *Piel negra, máscaras blancas* (trad. Ángel Abad), Buenos Aires, Abraxas, 1973.
- FEDERICI, S., *Calibán y la bruja. Mujeres, cuerpo y acumulación originaria*, Madrid, Traficantes de Sueños, 2010.
- FERNÁNDEZ DE OVIEDO, *Sumario de la natural historia de las Indias*, edición de José Miranda, Ciudad de México, fce, 1950.
- FIGUEROA, R., *Las meras, meras, decimeras [CD]*, Veracruz, Comosuená, 2004.
- \_\_\_\_\_, *Las meras, meras, decimeras 2 [CD]*, Veracruz, Comosuená, 2005.
- \_\_\_\_\_, *Son Jarocho. Guía histórico musical*, Ciudad de México, FONCA, 2007.
- FRANCO, J., *Ensayos impertinentes*, Ciudad de México, Debate feminista/ Océano, 2013.
- FOUCAULT, M., *Vigilar y castigar*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1996.
- \_\_\_\_\_, *Genealogía del racismo* (trad. de Alfredo Tzveibel), Buenos Aires, Altamira, 1991.
- GARCÍA CANCLINI, N., *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, Ciudad de México, Random House Mondadori, 2009.
- GARCÍA DE LEÓN, A., *Resistencia y utopía, vol 1*, Ciudad de México, Ediciones Era, 1985.
- \_\_\_\_\_, "La décima jarocho y las vinculaciones de Veracruz con el Caribe", en *La décima popular en Iberoamérica. Memorias del II Festival Iberoamericano de la Décima* (pp. 29-43), Veracruz, IVEC, 1995.
- \_\_\_\_\_, *Fandango. El ritual del mundo jarocho a través de los siglos*. Ci-

- dad de México, CONACULTA/ IVEC, 2006.
- \_\_\_\_\_, *El mar de los deseos. El Caribe hispano musical. Historia y contrapunto*, Ciudad de México, Siglo XXI, Universidad de Quintana Roo, 2009.
- \_\_\_\_\_, "Comercio, amor y buena fortuna: vínculos mercantiles y amorosos entre las Canarias y la Nueva España", *Actas XXII Coloquio de Historia Canario-Americana*, Las Palmas de Gran Canaria, 2017.
- GEWECKE, F., *De islas, puentes y fronteras. Estudios sobre las literaturas del Caribe, de la frontera Norte de México y de los latinos en EE.UU.*, Frankfurt, Iberoamericana/ Vervuert, 2013.
- GODÍNEZ, G. L., "Travestismos folks en México", en *AMÉRICA. Mémoires, Identités, Territoires*, vol. 17, 2017. Consultado en <https://journals.openedition.org/amerika/8347> (10.04.2018).
- \_\_\_\_\_, "Para bailar con barba se necesita un poco de gracia y otra cosita...", en *REVELL Revista de Estudios Literarios da UEMS*, vol. 3, núm. 17, 2017a, pp. 407-426. Consultado en <http://periodicosonline.uems.br/index.php/REV>
- \_\_\_\_\_, "Lloronas, madres y fantasmas. Necrobarroco en México", en *Revista Interdisciplinaria de Estudios de Género de El Colegio de México*, vol. 3, núm. 5, 2017b. Consultado en [www.estudiosdegenero.colmex.mx](http://www.estudiosdegenero.colmex.mx)
- \_\_\_\_\_, "Mujer serpiente en México. De Cihuacóatl a Lukas Avendaño", en *AMÉRICA. Mémoires, Identités, Territoires*, 2014. Consultado en <http://amerika.revues.org/5314> (14.04.2015).
- GONZÁLEZ, A., *Jarocho's Soul. Cultural Identity and Afro-Mexican Dance*, Lanham, Maryland, University Press of America, 2004.
- GOTTFRIED, J., *El fandango jarocho actual en Santiago Tuxtla, Veracruz* (Tesis de maestría), Guadalajara, Universidad de Guadalajara, 2005.
- HERNÁNDEZ, MA. A., *Mujeres divinas y profanas: La bruja, la llorona y la sirena en el imaginario social del Movimiento Jaranero contemporáneo* (Tesis de maestría), Xalapa, Universidad Veracruzana, 2016.
- HERNÁNDEZ PALACIOS, E. Y G. GUTIÉRREZ, "Los sones jarochos en el contexto de la globalización", en *Retos culturales de México frente a la globalización*, Lourdes Arizpe (coord.), Ciudad de México, Porrúa, 2006.
- HUERTA, A. O., *Un fandango urbano y del Sur de Veracruz. El vuelo de La Guacamaya y el corazón de La Morena al golpe de ciudad* (Tesis de maestría), Ciudad de México, CENIDI José limón, 2015.
- JÁUREGUI, C., *Canibalia: Canibalismo, calibanismo, antropofagia cultural y consumo en América Latina*, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, 2008.
- KOHL, R., *Escritos de un naufrago habitual*, Xalapa, Veracruz, Universidad Veracruzana, 2010.
- LAGARDE, M., "La política feminista de la sororidad", en *Mujeres en Red. El periódico feminista*, 2009. Consultado en <http://mujeresenred.net/spip.php?article1771>
- LAVALLE, J., "Presentación", en *Trajes de danza mexicana*, Rafael Zamarripa y Xochitl Medina, Colima, Universidad de Colima, 2001.
- LEPECKI, A., *Agotar la danza. Performance y política del movimiento* (trad. de



- Antonio Fernández Lera), Alcalá de Henares, Centro Coreográfico Galego/ Mercat de les Flors/ Universidad de Alcalá, 2009.
- LEYVA, W. (ED.), *La décima popular en Iberoamérica. Memorias del II Festival Iberoamericano de la Décima, Veracruz*, IVEC, 1995.
- \_\_\_\_\_, "Oralidad y escritura en la décima hispanoamericana", en *La luz de tus diez estrellas. Memorias del V Encuentro-Festival Iberoamericano de la Décima* (pp. 17-45), Bogotá/ La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1999.
- LISKA, M., *Entre géneros y sexualidades. Tango, baile, cultura popular*, Buenos Aires, Milena Caserola, 2018.
- LÓPEZ VALENZUELA, J., "Fandango feminista #2", Evento Facebook publicado el 22 de agosto de 2017. Consultado en <https://www.facebook.com/events/1111668212833569/> (03.04.2019).
- \_\_\_\_\_, Entrevista personal realizada por correo electrónico el 2 de mayo de 2019. Soporte en documento Word.
- LÓPEZ VERGARA, D. (COORD.), *La mujer en la décima, Tlacotalpan*, Colección la décima, 2003.
- LYOTARD, J. F., *La condición postmoderna. Informe sobre el saber*, Barcelona, Planeta-Agostini, 1993.
- MBEMBE, A., *Necropolítica*, Santa Cruz de Tenerife, Melusina, 2011.
- MELCHOR, F., *Aquí no es Miami*, Ciudad de México, Editorial Almadía, 2013.
- MELÉNDEZ DE LA CRUZ, J. B. [recopilación y selección], *150 sones jarocho. La poesía del son y el fandango*, Ciudad de México, Ediciones del Programa de Desarrollo Cultural del Sotavento/ Asociación Minatitlán 100 años, 2017.
- MELÉNDEZ FUENTES, D., "Yo cultivo la espinela", en *La mujer en la décima*, Diego López Vergara (coord.), Tlacotalpan, Colección la décima, 2003.
- \_\_\_\_\_, "Para acabar la violencia muchos pasos hay que dar...", en *Un canto de armonía. Reflexiones para una vida sin violencia*, Ana Zarina Palafox (ed.), Ciudad de México, Leife A.C., 2010.
- NIETZSCHE, F., *El nacimiento de la tragedia* (trad. de Andrés Sánchez Pascual), Madrid, Alianza Editorial, 2000.
- OCHOA GAUTIER, A. M., "Tradición, género y nación en el bambuco", en *A Contratiempo vol. 9, 1997*, pp. 35-44 Consultado en [http://www.musigrafia.org/acontratiempo/files/ediciones/revista-9/pdf/rev9\\_08\\_tradiciongenero.pdf](http://www.musigrafia.org/acontratiempo/files/ediciones/revista-9/pdf/rev9_08_tradiciongenero.pdf) (08.12.2018)
- OSEGUERA, R. C., *Biografía de una mujer veracruzana*, Xalapa, Centro de documentación y estudios Mujeres, A.C./ CIESAS/ IVEC, 1998.
- \_\_\_\_\_, *De raíz luna, Canal 22, entrevista, Ciudad de México, 10 de agosto de 2012*. Consultado en <https://www.youtube.com/watch?v=lyrHPnYEdI0>
- PALAFox, A. Z., *Un canto de esperanza. Reflexiones para una vida sin violencia*, Ciudad de México, Leife A.C., 2010.
- \_\_\_\_\_, "La mujer y la décima: introspección, autoconocimiento y sororidad", *Comunicación en el Primer Congreso Internacional "Poéticas de la Oralidad", Homenaje a John Miles Foley*, ENES Morelia-UNAM, México, 4-7 de junio de 2014.
- PRECIADO, P. B., "Multitudes queer. Notas para una política de los anormales",

- en *Revista Multitudes*, núm. 12, 2003, pp. 157-166.
- QUIJANO, A., "Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina", en *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas Latinoamericanas*, Edgardo Lander (comp.), Buenos Aires, clacso, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, 2000. Consultado en <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/lander/quijano.rtf>
- RAMÍREZ, G., "Radio Educación en Tlacotalpan", en *La manta y la raya. Revista digital*, 27 de febrero 2016. Consultado en <https://www.lamantaylaraya.org/?tag=graciela-ramirez-romero> (10.03.2019).
- \_\_\_\_\_, "Aporte diferente y complementario de las mujeres al son jarocho", México, Secretaría de Cultura, 15 de abril 2015. Consultado en <https://www.gob.mx/cultura/prensa/aporte-diferente-y-complementario-de-las-mujeres-al-son-jarocho?state=published>
- RAMOS, M., *La danza en México durante la época colonial*, Ciudad de México, Alianza Editorial/ CONACULTA, 1990.
- \_\_\_\_\_, *Censura y teatro novohispano (1539-1822) Ensayos y antología de documentos*, Ciudad de México, CONACULTA/ INBA, 1998.
- REBOLLOSO, L. Y ENSAMBLE MARINERO, *El Cascabel en mis venas* [álbum], Round Whirled Records, 2011. Consultado en <https://open.spotify.com/album/1IMCYEKYhulNfxoRvARaiT>
- REYES ZÚÑIGA, L., *La Petenera en México: Hacia un Sistema de Transformaciones (Tesis de maestría)*, Ciudad de México, Escuela Nacional de Música, UNAM, 2011.
- RIVERA GRAZA, C., *Dolerse. Textos desde un país herido*, Ciudad de México, Surplus Ediciones, 2015.
- RODRÍGUEZ MAGDA, R. MA., *Transmodernidad*, Barcelona, Anthropos, 2003.
- Saldívar, G., *Historia de la música en México*, Toluca, SEP, 1934.
- SÁNCHEZ, J. R., *Bailes y sonos deshonestos de la Nueva España*. Veracruz, Cuadernos de Cultura Popular/ IVEC, 1998.
- SÁNCHEZ GARCÍA, R. V., "Diferencias formales entre la lírica de los sones huasteco y la de los sones jarochos", en *Revista de literaturas populares*, año II, no. 1 (enero-junio), 2002, pp. 121-152.
- SÁNCHEZ-KUCUKOZER, P., "El son jarocho en Nueva York: Retos y oportunidades de una tradición reinterpretada", *La Manta y la Raya. Universos sonoros en diálogo*, 1a época, núm. 2, 2016. Consultado en <https://www.lamantaylaraya.org/?p=957>
- SARDUY, S., *Obra Completa*, tomo I, Gustavo Guerrero y François Wahl (eds.), Madrid, Ediciones UNESCO/ ALLCA XX/ Université Paris X, 1999.
- SEVILLA, A., *Danza, cultura y clases sociales*, Ciudad de México, INBA/ CENIDI José Limón, 1990.
- \_\_\_\_\_, [Video] "Mi canto tiene raíz", Ciudad de México, Secretaría de Cultura/ Instituto Nacional de Antropología e Historia/ Dhara Studios, 2016. Consultado en <https://www.youtube.com/watch?v=2J8EBmep4Yk>
- SHEDEEY, D., *The "Son Jarocho": the history, the style and repertory of a changing Mexican musical tradition* (Tesis de doctorado), Los Ángeles, UCLA, 1979.
- TRAPERO, M., "La décima popular en Canarias: sus modalidades de uso, su his-

toría y su actualidad", en *Lenguajes de la tradición popular (Fiesta, canto, música y representación)* (pp. 351-371), Ivette Jiménez de Báez (ed.), Ciudad de México, El Colegio de México, 2008.

TORTAJADA, M., "Bailar la patria y la Revolución", en *Casa del Tiempo*, 2004. Consultado en <http://www.uam.mx/difusion/revista/julio2004/tortajada.html>

\_\_\_\_\_, *Frutos de mujer*, Ciudad de México, CONACULTA/ INBA, 2001.

VALENCIA TRIANA, S., *Capitalismo gore*, Santa Cruz Tenerife, Melusina, 2010.

ZAMARRIPA, R. Y X. Medina, *Trajes de danza mexicana*, Colima, Universidad de Colima, 2001.

## Agradecimientos

La idea de volver a México con este proyecto surgió en 2014, cuando Antonio Prieto y Margarita Tortajada estuvieron en la presentación y defensa de mi doctorado en la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria; a ellos les debo el primer impulso. En Xalapa fui gratamente acogida por todo el equipo del Centro de Estudios, Creación y Documentación de las Artes de la Universidad Veracruzana para trabajar en esta investigación, a Ahtziri Molina, Elka Fediuk, Verónica Herrera, Rafael Figueroa y Octavio Rivera les agradezco su apoyo. Celebro la amistad de Djahel Vinaver, Joaquín López Chas y toda la gente maravillosa que hizo de esos años una experiencia rica en sabores, olores y animales del bosque de niebla.

Agradezco al fotógrafo Sebastián Kunold, a Amayrani Peralta, Ángeles Jezabel Zambrano y a César Jiménez Rincón por modelar y crear juntos las fotografías performáticas que se muestran en el Apéndice, así como a Héctor Zavala por el estilismo. También un agradecimiento especial a Anaid Chávez, ex directora del Teatro del Estado de la ciudad de Xalapa, Veracruz, por permitirme trabajar en la sala Dagoberto Guillaumin.

Dedico este libro a todas las morenas de Veracruz que me inspiraron; reciban mi agradecimiento infinito por las décimas, los bailes y los cantos, en especial a Laura Reboloso, Julia López Valenzuela, Daniela Meléndez y Caterina Camastra, con quienes compartí este proyecto. Subrayo que Daniela y Caterina me ayudaron a crear la lista de bailadoras, versadoras y jaraneras que se recoge en este libro.

Finalmente, agradezco con todo mi amor a Oscar y Lois Rodríguez por acompañarme en este viaje de ida y vuelta.

***Morenas de Veracruz.***

***Fisuras de género y nación vistas desde la tarima***

fue editado por la Biblioteca Digital de Humanidades de  
la Dirección General del Área Académica  
de Humanidades de la Universidad Veracruzana  
el 10 de octubre de 2019.