

Fandango vs. Escenario,

Ana Zarina Palafox¹

Todas las artes escénicas implican un desarrollo de virtuosismo individual, como justificación de la división público/artista. El *artista* tiene qué ofrecer algo que el público admire, para que éste último desee acudir a invertir su tiempo, su atención y, a veces, su dinero en el artista.

En correspondencia, el artista debe invertir tiempo y disciplina para adquirir ese virtuosismo. En la consciencia escénica ideal, el artista se debe merecer el escenario, como un escalón simbólico que lo lleva a un nivel superior con respecto a su público. Ese nivel amerita no sólo la atención, sino las peticiones de autógrafos, compra de fotografías o discos, aparición en revistas, vaya, que las personas que no lo conocen ni están a su lado se interesen por él, debido a la admiración que genera su virtuosismo.

Hay, sin embargo, áreas donde ese virtuosismo se degrada, convirtiéndose en *virtuosismo* y el artista no es sino un *artista*. Ese es el caso de muchos de los personajes inflados por los medios masivos, donde el arte cuenta menos que el negocio. El tomar a una persona, maquillarla, publicitarla lo suficiente, hacerla participar en escándalos, y llenarla de reflectores y efectos especiales cuando se presenta en escena, yo lo llamo *efecto Mago de Oz*. El *artista* puede carecer de todo virtuosismo, porque este es inventado por la industria del espectáculo que lo rodea de parafernalia que suple la falta de nivel artístico y creativo.

En la hegemonía comercial actual, cobijada por los medios masivos, la preferencia por esta parafernalia, apoyada por la publicidad constante e irreflexiva, sustituye a la apreciación estética crítica e informada.

Pero, descartando este último fenómeno creado por los comerciantes del espectáculo, y volviendo a la consciencia escénica ideal, el escenario es una

¹ Músico, promotora y versadora independiente. www.culturatradicional.org

especie de templo del poder en que el público es un grupo de súbditos contemplativos, más o menos diletantes que, al menos durante el tiempo de la presentación, carecen de vida propia y se dejan llevar por la vida del artista. Y los fanáticos se dejan llevar de tiempo completo. El escenario genera una relación vertical entre los elementos humanos que participan.

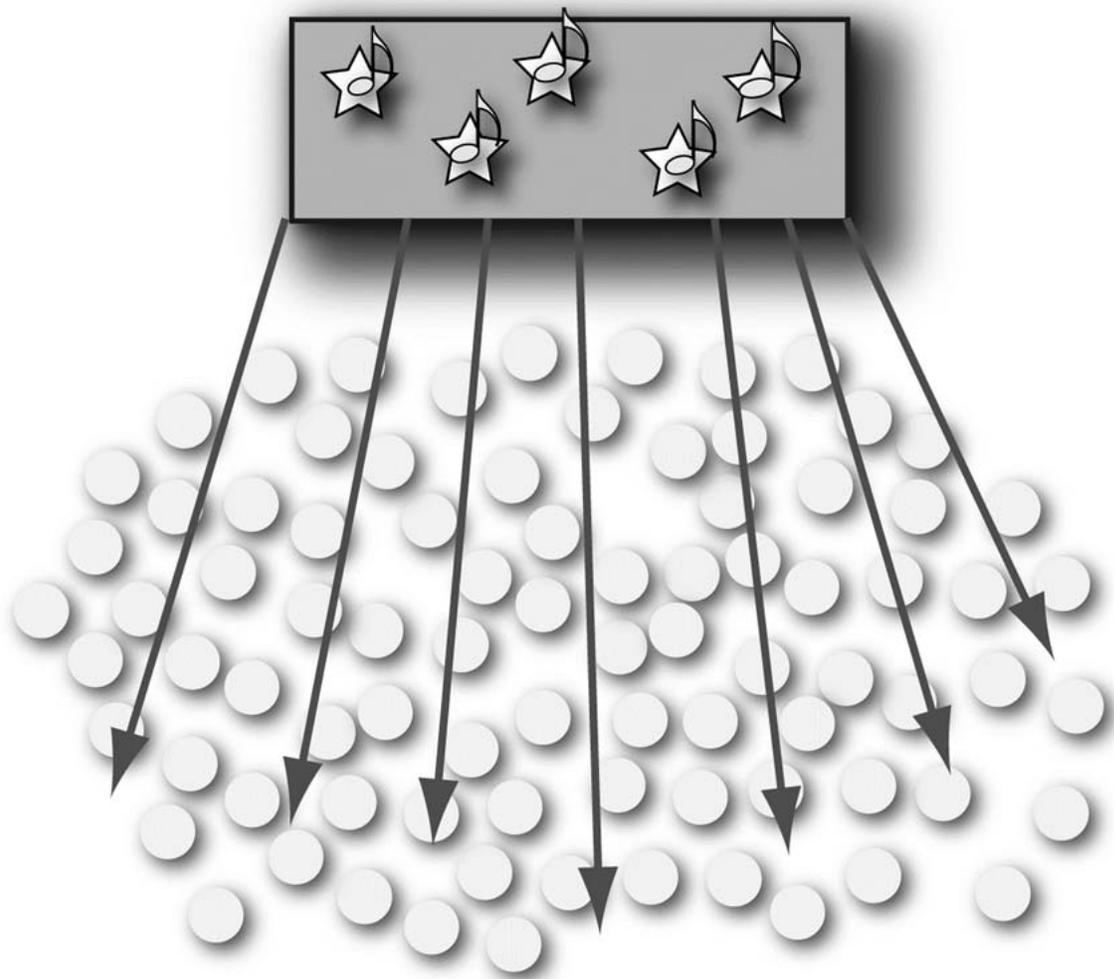


Imagen 1. Gráfica del escenario

El fandango (o *huapango*, como también se le llama cerca del Golfo de México) se intersecta en algunos puntos con las artes escénicas: contiene música, canto y baile. También contiene espectadores, en algunos momentos. La única área que

podemos a veces encontrar en desnivel es la tarima, tabla o artesa, y este desnivel puede generar confusión a las personas no familiarizadas, debido a la hegemonía escénica que anteriormente mencionábamos. Pero no estamos hablando aquí de un *escenario pequeño*, sino de un instrumento de percusión que, a primera vista, parece a la vez el centro energético. Pero el centro real es el complejo formado por músicos, cantadores y bailadores, tarima incluida, y a partir del cual estos personajes establecen una relación horizontal con círculos más amplios, todos concéntricos y de límites difusos. El primero de ellos es el de más bailadores, cantadores y músicos que se alternan con los primeros en un flujo natural, materialmente mezclado con espectadores que se acercan. El segundo lo forman otros espectadores, junto con otras formas de participación no musical: cocineras, mecenas momentáneos que consiguen bebidas para los participantes y, actualmente, hasta uno que otro etnomusicólogo con videocámara.

Variando de región en región, este complejo circular funge de microcosmos de las relaciones sociales de las comunidades donde se desarrolla. Una maqueta que representa el esquema social que lo contiene y le da sentido. Los protocolos para tomar turnos en el baile, la jerarquía entre músicos, cantadores y bailadores, la relación entre éstos y los elementos del círculo externo, nos dicen mucho acerca del tejido social local y regional.

Como unos pocos ejemplos ligeros, y acotando al referirnos solamente a los momentos de fiesta social, dejando de lado los rituales consagrados a lo divino, (aunque también los límites son difusos en ocasiones) mencionemos los siguientes:

1. En el *huapango* de las zonas huastecas, el grupo de músicos es cerrado, de tres elementos con violín, jarana y huapanguera, o dos de ellos. A veces se utiliza un cuatapextle (entarimado alto donde los músicos se colocan) que, más que escenario para admirarlos, es para permitir que estos pocos instrumentos acústicos puedan ser escuchados por todos los bailadores. La tarima es grande, y permite a un gran número de parejas o personas en círculo de danza bailar al mismo tiempo.

Los músicos se alternan, pero organizados en tríos. Mayormente llegan tríos formados, aunque al calor de la convivencia se pueden *completar* otros tríos a partir de elementos aislados, y tener un turno de participación.

Pueden llegar cantadores espontáneos e incluso decimistas, pero están restringidos por el trío que les permita participar, y que acota los momentos en que lo puedan hacer. Lo usual es que el canto, incluyendo improvisación y contrapuntos en la versada, lo realicen los mismos músicos del trío.

2. En los *bailes de tabla* o *de tarima* en las diferentes variantes de Tierra Caliente, el espacio percutivo es reducido y sonoro, y sólo permite una pareja por turno. En muchas variantes es deseable un instrumento de percusión en el ensamble musical, como son el tamboreo sobre el arpa o la tamborita de la Cuenca del Balsas, fungiendo de intermediario entre la música de cuerda, y los bailarines, para evitar que estos últimos alteren la rítmica, subordinándolos a ella armoniosamente.

Lo usual es que participen uno o dos ensambles musicales ya formados y con nombre. La rotación de músicos es casi inexistente, y no se permite que haya más instrumentos que los que marcan los diferentes ensambles tradicionales.

El peso de la versada es, actualmente, menor que en otras regiones y la improvisación es casi inexistente, salvo por algunos copleros viejos que participan en indias, remas y malagueñas en la Cuenca baja del Balsas.

3. En los *fandangos* o *huapangos* del Sotavento (y aquí me voy a acotar a los casos de comunidades campesinas o semiurbanas, no a la vorágine urbana y variopinta actual), el ensamble musical es totalmente abierto. El son se puede tocar con una sola jarana hasta con multitudes de instrumentistas. Aunque en unas pocas comunidades existan ensambles con nombre, incluso en éstas es normal que los elementos cambien con la ocasión, *que lleguen los que puedan*. Cualquier músico que asista es aceptado, orillado tácitamente por la comunidad a participar dentro de los protocolos locales. No hay turnos definidos, es a criterio de cada músico el cuándo entrar a

participar y cuándo salir. Lo usual es que algunos comiencen un son, y se vayan incorporando más músicos a la medida en que éste avanza.

Aunque hay cantadores reconocidos y que sólo se dedican a ello, cualquiera puede participar con una estrofa, respetando la estructura lírica de cada vuelta del son². Y en esta región tiene un gran peso el contenido lírico, con contrapuntos de estrofas sabidas o improvisadas, cantos temáticos y otras formas de enlazar el mensaje de los cantadores.

Existen dos formatos generales para el baile: los sones *de parejas*, y los sones de mujeres o *de a montón*. En los primeros, usualmente los más vigorosos, puede bailar solamente una pareja por turno, y se desarrollan improvisaciones rítmicas más complejas. Los de mujeres permiten bailar simultáneamente al número de pares de mujeres que quepan en la tarima. Esto sería una regla general, aunque hay excepciones en comunidades con más población de culturas originarias o de origen africano.

Aunque también existan individuos cuyo virtuosismo sobresale (una cantadora excelente, un guitarrero experimentado) y que ejercen una especie de sacerdocio o liderazgo, la naturaleza concéntrica hace que sean parte de la colectividad, porque nadie pertenece al centro. Y algo muy importante es que su liderazgo no es otorgado por imposición, sino reconocido naturalmente por la colectividad, como una función social dentro de ella misma. Son personas que la colectividad

² Cada son tiene una estructura definida para cantar la estrofa y, en su caso, el estribillo, más o menos compleja. Lo más usual es:

1. El cantador hace el pregón de la primera parte de la estrofa
2. Otro repite literalmente
3. El cantador canta la conclusión de la estrofa
4. El otro repite de nuevo literalmente
5. El cantador canta un estribillo
6. El otro responde con otro estribillo

Existen también sones donde cada cantador participa con estrofas simples, pero son los menos, así como solamente he encontrado uno donde, además de la estructura compleja enunciada arriba, la música se detiene en cada *vuelta larga* y entra una estrofa hablada: "el fandanguito". Y hay otros, como "el jarabe" y "el borracho" en que el estribillo acelera la música y, después de una breve pausa, se retoma el tempo original.

necesita para organizarse, y que se ponen al servicio de dicha colectividad. En eso estriba su sacerdocio o pontificado.

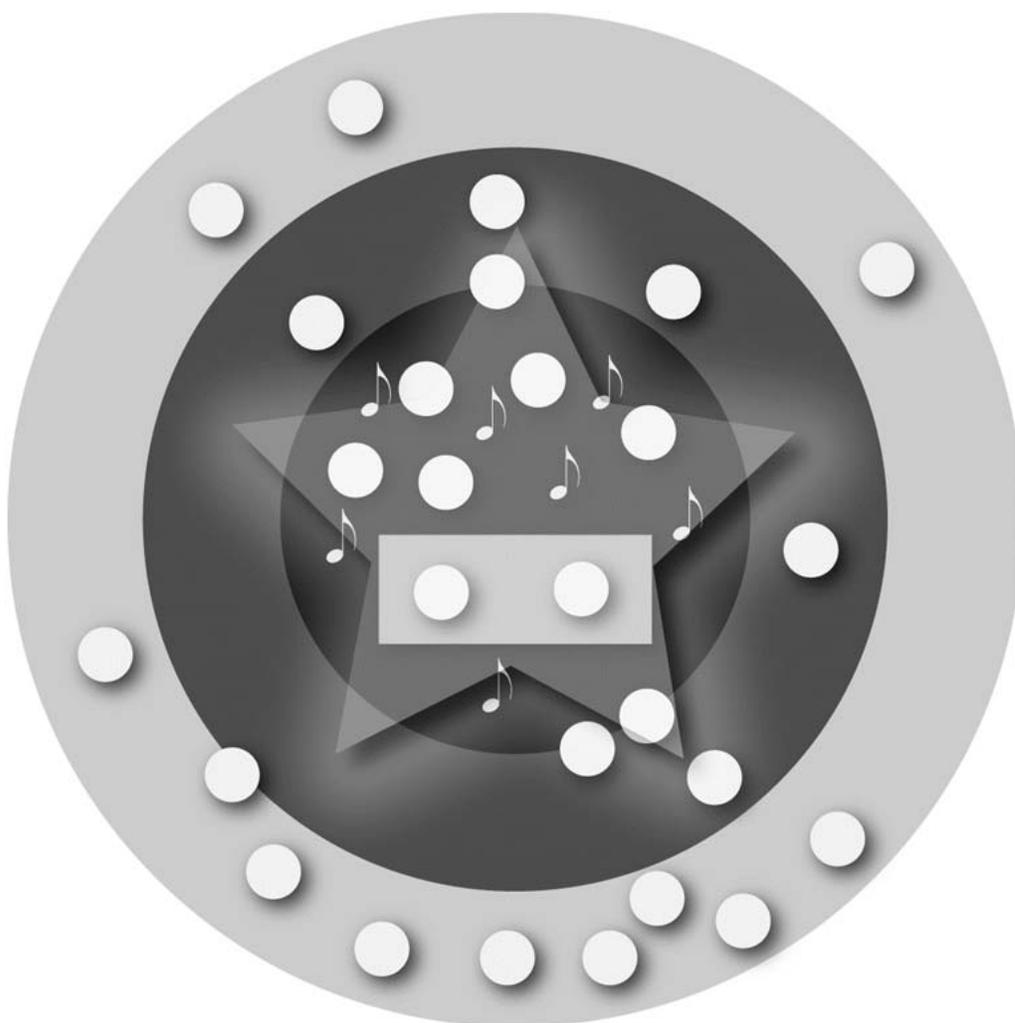


Imagen 2. Gráfica del fandango.

Considero que la diferencia más importante y poco entendida respecto al escenario, es precisamente la relación horizontal entre todos los asistentes a un fandango, por su carácter concéntrico. Una muy adecuada descripción del fenómeno es la frase "*la tarima es un altar*" (usada como título de un disco del Grupo Río Crecido, de Santiago Tuxtla, Veracruz). Aun cuando frente al altar (o sobre él) se encuentre un sacerdote, la veneración de los presentes no es al sacerdote mismo, sino a lo que el altar representa, y va más allá de cualquier

individualidad: es una entidad independiente y sobrehumana que convoca y conglojera alrededor de sí a la colectividad.

A modo de resumen, cito unas palabras de Eduardo García Acosta³, enunciadas a partir de sus grabaciones de campo en comunidades pequeñas del Municipio de San Andrés Tuxtla, en Veracruz:

Muchos de los campesinos que hemos grabado no tienen experiencia en escenario ni conciencia de tocar en público. Nuestros micrófonos los ponen apenados y nerviosos, porque dividen el espacio que ocupa un grupo de personas, entre actores y público. Ocurre lo mismo con el escenario. Este, sea una sala de concierto o teatro, es -para la gente que va a escuchar música, sumarse a ella, cantar y bailar- un monumento a la imposibilidad de dicha conexión. Aquello que ha sido creado y compartido comunalmente no puede ser traído de nuevo a la vida en un escenario o sala de concierto: el escenario es el epitafio para la conexión que alguna vez permitió a las comunidades aprender a convivir.

Recapitulemos hasta aquí: el escenario divide a las personas y genera una comunicación unilateral donde un grupo emite y el otro recibe pasivamente, y el fandango colectiviza, y genera un flujo de comunicación biunívoca alrededor de algo superior a todos. El fandango es un espacio sagrado, de aprendizaje, que recrea el tejido social y la red de relaciones.

El fandango, baile de tabla, baile de tarima o huapango es un caos aparente, para el que está acostumbrado a la "cuadratura" del escenario. Pero el que sabe vibrar con los otros, hacer comunidad, penetra en su esencia y recibe regalos que van más allá de la música/baile/verso.

*Es el escenario un gueto
de presencia y virtuosismo
que hace que no sea lo mismo
"artista", que el muy discreto
oyente, que acepta el reto
de ser público que entierra
su creatividad, y encierra
su corazón en el ser
que, aunque haya nacido ayer,
se separó de la tierra.*

³ Eduardo García Acosta es Licenciado en Guitarra Clásica, con posgrado en Educación Musical. Desde 2002 ha estado viajando a San Andrés Tuxtla realizando estudios y registros de las ocasiones musicales en las comunidades. Nacido en Ciudad Juárez, Chih., reside actualmente en San Diego, Ca. donde imparte talleres de música en universidades.

*El tocar "a ras de tierra"
a la orilla de una tabla
es el misterio que habla
de cueva sagrada y sierra.
Lo contrario de una guerra
con su vertical traición.
Contactar la vibración
telúrica de La Fuente
explorando la vertiente
de la ancestral tradición.*

Pero aún hay más.

En los fandangos *jarocho* urbanos (en el DF, Xalapa o Estrasburgo), y a falta del aprendizaje directo con los músicos campesinos, se ha hecho una adaptación natural de los protocolos para poder ejercer la participación en comunidades diferentes a las originales, habitualmente mucho más pobladas. Pero mi posición es que nos hemos perdido los regalos más valiosos que las músicas comunitarias traen, a partir de sus protocolos y de la unión con la tierra.

A propósito de la reciente visita al ejido El Nopal, también en el Municipio de San Andrés Tuxtla, donde Arcadio Baxin nos permitió llevar a los alumnos a trabajar la tierra antes de la semana de talleres formales en la Casa de Cultura, Carlo Prieto⁴, uno de los asistentes comentó:

Yo siempre había tenido la duda de porque la gente del campo tenía la palma de las manos tan callosas y cómo los músicos podían tocar con los dedos como si tuvieran cortezas de árbol debajo de la piel. [Con el machete en la mano] podía comprender ya como la música de palacio de la Nueva España se había transformado en otra cosa, donde una afinación ambigua y un material rítmico contundente habían sido como tragados por el entorno. Es como si esa música traída por los inmigrantes llegados del mediterráneo se hubiera vuelto tan natural como la fauna y la flora de cada lugar; los músicos no tocan del modo racional en el que a mí me enseñaron, ellos hablan la música y hasta sería un acto contra natura el que la explicasen gramaticalmente.

Concluyo: no es algo que se pueda escribir en un libro, para ser leído, o representar en un escenario. Después de andar escribiendo artículos, platicándole a gente y hasta haciendo videos, me di cuenta que poco servía eso. Entonces

⁴ Carlo Prieto es concertista de violín egresado de la Escuela Ollin Yoliztli, con estudios adicionales en la Unión Soviética. Toca también en ensambles urbanos de música tradicional.

decidí colaborar para llevar gente a las comunidades, cuidando que no sean personas viciadas o prepotentes que alteren ese entorno social, porque solamente con el corazón abierto a la vivencia es que puede uno recibirlo, tratando de dilucidar vivencialmente el origen de los protocolos, de la maqueta o microcosmos que es el fandango, directo de los músicos comunitarios campesinos.

Ellos están para, a través de nuestro interés por su música, enseñarnos de nuevo a VIVIR.

Dice Andrés Moreno⁵, con respecto a la intencionalidad de los participantes en estas fiestas comunitarias: *"El que va a un fandango a divertirse, es bien recibido, Pero el que va a pretender divertir a los demás, rompe la armonía"*.

Andrés utiliza de una forma especial la palabra *divertir*. No se refiere al entretenimiento catártico de una fiesta urbana. Tiene qué ver más con *diversificarse*, con romper la cotidianidad y entrar en otro círculo de convivencia social, ése que los antropólogos llaman espacio sagrado.

Mi insistencia (y de muchos más, de los que he aprendido) sobre el fandango, es un minúsculo intento de nivelación. En Occidentalania, TODO EL MUNDO sabe qué es un escenario y cómo funciona. Se ha vuelto una hegemonía cultural, y funge como cortina de humo que oculta otras opciones, como el baile de tabla, de tarima o fandango, y su inserción en cosmogonías particulares.

Es muy complejo explicar en un párrafo todo lo que moriría si se llega a perder esta forma de convivencia humana: el ejercicio de la ritualidad, el microcosmos del tejido social y emocional que sustenta, el fractal de información multitemática que se encuentra en cada copla, en cada trino del arpa o figura instrumental...

Esto es lo que quiero compartir, no tiene qué ver con las estéticas de la "música tocada bonito", o con la catarsis del jolgorio urbano. Me he tardado 40 años en

⁵ Andrés Moreno es profesor, promotor cultural, jaranero, cantador y director de la Casa de Cultura en San Andrés Tuxtla, Veracruz.

entender de dónde venía y qué traía de regalo eso que mi maestro Héctor Sánchez⁶ llamaba *ríspido*. Son Tonantzin, Tláloc y Quetzalcóatl vertidos de mano y boca, a oído. Son Isis y La Candelaria pariendo en la tarima lo que Thor y Prometeo engendran en otros planos; son Xochipilli y la Virgen de los Remedios asistiendo a las curanderas. Las músicas comunitarias son Tezcatlipoca, enfrentándote a ti mismo en el espejo humeante, el módem que comunica al ser humano moderno con el Arquetipo Cósmico.

⁶ Héctor Sánchez Campero nació en el Barrio de La Romita, en la Ciudad de México. Miembro fundador del grupo "Los Folkloristas" aprendió la mayor parte de los instrumentos que toca en el contexto urbano, vive actualmente en Barcelona, España.