

EL FANDANGO JAROCHO ACTUAL: PATRIMONIO CULTURAL INTANGIBLE

Guadalupe Patricia del Razo Martínez

Universidad Autónoma de Barcelona

guadalupepatrica.delrazo@e-campus.uab.cat

Resumen

El fandango es la fiesta comunitaria del son jarocho, uno de los géneros musicales originarios de México. Este tipo de música presenta influencias indígenas, afro-caribeñas e hispánicas en su genealogía, estructura y ejecución. Esto le confiere una identidad híbrida e intercultural que en años recientes se ha proyectado de manera global. El uso específico del espacio, los códigos de relación entre los participantes de la comunidad y las dinámicas de improvisación colectiva son algunos de los rasgos que definen la especificidad escénica del fandango jarocho y la hacen diferente a otros ritos, acontecimientos o bailes tradicionales en el mundo. El objetivo central de este artículo es analizar el fandango como un acontecimiento performativo, actualmente ejecutado por diferentes comunidades que comparten un *ethos* específico.

Palabras clave

Fandango jarocho, Convivio, Comunidad, Performatividad.

Abstract

The fandango is the communal celebration of the son jarocho, one of the native musical genres of Veracruz, Mexico. This type of music presents Indigenous, Afro-Caribbean and Hispanic influences in its genealogy, structure and execution. This provides it with a hybrid and intercultural identity that has been projected globally in recent years. The specific use of space, the codes of relationship between participants and the dynamics of collective improvisation are some of the features that define the performance of the fandango jarocho and make it different from other traditional rites, events or dances in the world. The main purpose of this article is to analyze the fandango as a performative event, currently executed by different communities that share a specific ethos.

Keywords

Fandango jarocho, Social gathering, Community, Performativity

1. Introducción

El son y el fandango jarocho son manifestaciones artísticas tradicionales originarias de la región del Sotavento Veracruzano en México. A partir de distintas coyunturas culturales y sociales se han logrado abrir diferentes vías de difusión que han facilitado la organización de festivales y encuentros, dentro y fuera del ámbito geográfico nacional. De esta manera, el fandango jarocho es una actividad social que se enseña y se practica en varias comunidades rurales y urbanas de México, EEUU y Europa. Generalmente, la transmisión del conocimiento se organiza de la siguiente manera: se realizan talleres de aprendizaje y, posteriormente, se hace un fandango, el cual recupera los saberes generados durante las clases previas. Por ello, sucede que en los fandangos actuales conviven tanto músicos experimentados como entusiastas o amateurs de la música de son, de distintos ámbitos y lugares. Esta cualidad de apertura e interacción es posible gracias a la precisión de los signos que organizan el acontecer de un fandango y que provienen de una larga tradición oral arraigada a su tierra natal. En este artículo se propone un estudio de la dimensión performativa del fandango que permita analizar su gramática escénica específica y las implicaciones que tiene en los diferentes colectivos en los que se practica actualmente. Para comenzar se realizará una revisión panorámica del contexto histórico, geográfico y conceptual de nuestro objeto de estudio. Posteriormente, se desarrollarán los rasgos y dinámicas performativas observados en distintos fandangos.

2. Panorama general del son jarocho

La primera consideración tiene que ver con el concepto de jarocho, el cual se puede considerar un gentilicio de la región de Veracruz. Su etimología se relaciona con la palabra 'jaro', que en ladino o español de los judíos de Andalucía quiere decir 'puerco de monte'. También se le denomina 'jara' a una herramienta, tipo lanza, que se utilizaba en el s. XVI para conducir ganado. Así pues, el término 'jarocho' poseía una connotación despectiva de casta que designaba a los descendientes de negros esclavos con indígenas nativas (García de León 2009, 20). Para el s. XVIII el sentido peyorativo se fue diluyendo y se estableció como una acepción identitaria popular de la población veracruzana.

Por otro lado, los investigadores R. Figueroa y A. García de León concuerdan en una teoría sobre la existencia de un tipo de música de son pancaribeña que hasta el s. XVIII mantenía algunos rasgos en común a pesar de las distancias geográficas. El ámbito territorial al que nos referimos es el Caribe hispánico (México, Cuba, Puerto Rico, Colombia y Venezuela), lugares portuarios con una alta actividad comercial durante la Colonia. Aún después de los procesos históricos que derivaron en la independencia de Latinoamérica se puede observar un lejano parentesco entre la música regional de los países mencionados: el punto cubano, el seis puertorriqueño, la mejorana panameña, la música llanera de Venezuela y el son jarocho de Veracruz (Figueroa 2015, 310 y García de León 2006, 38). Del mismo modo, estos géneros comparten algunos rasgos estructurales como son la rítmica ternaria, ciertas estructuras armónicas renacentistas y barrocas, formas líricas y métricas del Siglo de Oro y un tipo de baile zapateado sobre una tarima. Cada tipo de música ha vivido distintos procesos de cambio y adaptación durante los siglos posteriores; sin embargo, los límites de este estudio no nos permiten adentrarnos más en este aspecto.

La instrumentación del son jarocho ha mantenido algunos elementos típicos que se pueden observar en la actualidad. Como base tenemos la jarana, el requinto jarocho, también llamada guitarra de son, y la leona o guitarrón. Las jaranas se pueden entender como una variación evolutiva de la guitarra barroca, son instrumentos armónicos de rasgueo y constituyen la base del fandango. Existen en distintos tamaños: *chaquistle* (palabra náhuatl que designa un tipo de insecto), mosquito, primera, segunda y tercera. La afinación

presenta variaciones regionales, aunque la más extendida en la actualidad es la denominada por cuatro (Figueroa 2012, 2). Los requintos que son de tipo melódico y se puntean con una espiga o plectro. La guitarra leona hace la función de contrabajo pues tiene una gran caja de resonancia. En las percusiones predomina el uso del pandero y la carraca o quijada de burro, que se raspa con un palo a modo de güiro y se golpea para producir un sonido vibrante. Los ensambles tradicionales de música jarocho también pueden incluir arpa, violín, marimba, marimból y cajón. Algunos ensambles experimentales pueden incluir saxofón, bajos o guitarras eléctricas, aunque esto es poco común. Finalmente existe un instrumento que articula y sostiene el ritmo en la ejecución de un fandango jarocho pues mantiene una relación simbiótica entre los músicos y bailadores: la tarima. Esta es percutida mediante diferentes ritmos de zapateado, los cuales se pueden dividir en pasos rítmicos y ‘mudanzas’.

En el acontecer del fandango cuando los músicos cantan, los bailadores hacen mudanzas. Aquí se mantiene el tempo en el movimiento, pero se ejecutan ‘cepillados’ sobre la tarima. Cuando cesan las coplas, el zapateado y los instrumentos musicales incrementan su intensidad. De este modo se conforma el lenguaje rítmico y coreográfico de la tarima; a pesar de ello existen particularidades de su utilización que se desarrollaran más adelante.

3. Aproximación a una etimología historiográfica del fandango

M. López Rodríguez define dos aproximaciones a la etimología de la palabra fandango. Por un lado, relaciona el término con la palabra mandinga *fanda*, que quiere decir convite. Por otro lado, establece otra relación etimológica con la palabra de origen portugués *fado*, que a su vez procedería del latín *fatum*, que quiere decir hado o sino de las personas. En este sentido el fandango o *fado batido* es identificado en el s. XVI como una fiesta o baile “ejecutado por ambos sexos con gestos y guiños indecorosos” (López Rodríguez 1994, 45).

R. Pérez Fernández le adjudica un origen kimbundu, del tronco bantú que se habla en Angola y lo relaciona con el sentido de caos o desorden (Gottfried 2015, 467 y Jáuregi 2014, 58). Finalmente, el *Diccionario de Autoridades*, editado en 1732, lo define como “baile introducido por los que han estado en los Reinos de las Indias que se hace al son de un tañido muy alegre y festivo” y por extensión puede ser “cualquier función de banquete, festejo u holgura al que concurren muchas personas” (1963, 719).

Estas múltiples definiciones muestran que el concepto de fandango puede ser considerado como un híbrido, pues abre umbrales de significación diversos según el contexto al que se refiere. En esta misma línea de investigación cabe mencionar la labor de J. Gottfried, quien ha formulado un cuadro comparativo en el que se muestra la resonancia del fandango en Latinoamérica. Dicho cuadro nos permite observar la magnitud geográfica que alcanza este concepto.

Otro nombre	Lugar	Descripción	Zapateado	Tarima
	Chile	Fiesta (1713)	Sí	¿?
Fandanguillo	Argentina	Baile erótico zapateado (1782)	Sí	¿?
Karuru/Kaluyo	Bolivia	Baile-canto	Sí: Tusuy	¿?
	Colombia	Fiesta, ritmo y rueda de baile	No	No
	Ecuador	Fiesta o reunión (1824)	¿?	¿?
	Honduras	Baile	¿?	¿?
	República Dominicana	Fiesta	Sí	¿?
	Uruguay	Fiesta o baile	¿?	¿?
<i>Perigourdine</i>	Venezuela	Canto y baile	¿?	¿?
Huapango	México	Fiesta	Sí	Sí
	Brasil	Fiesta	Sí	Sí

Tabla citada por B. Ivanov (2013, 217)

Es así que el fandango se entiende como un género y una estructura musical. De igual modo, se relaciona con la noción de baile codificado o teatralizado que puede o no presentarse frente a un público. Un tercer campo semántico implica la relación del concepto de fandango con el de fiesta, convivio y celebración; esta acepción es fundamental y se desarrollará más adelante.

Por otra parte, las investigadoras M. J. Ruiz Mayordomo y A. Pessarrodona plantean un origen netamente popular e hispánico del fandango¹. También proponen una forma de clasificación de la danza atendiendo a un criterio de funcionalidad.

	Danza Escénica	Danza Social	Danza Tradicional
Tiene división entre actor y espectador	Sí	No	No
Tiene intencionalidad de creación	Sí	No	No
Genera actividad económica	Sí	Sí	No
Genera bienes culturales	Sí	No	Sí

Tabla extraída de la conferencia *El cos localista: el fandango* de Ruiz Mayordomo y Pessarrodona (2016)

De este modo, se pueden distinguir distintas formas de transmisión del conocimiento de la danza. En el caso de la escénica y la social, la transmisión es típicamente vertical; es decir, existe un maestro poseedor del conocimiento o la técnica y un aprendiz que la asimila. En

¹ Conferencia *El Cos localista: El Fandango* dictada el 25 de mayo de 2016, en el Departamento de Arte y Musicología de la Universidad Autónoma de Barcelona.

la danza tradicional, la transmisión es horizontal y tiene una implicación generacional. El fandango jarocho es un acontecimiento de este tipo y funciona de manera semejante. Existen una serie de códigos no escritos que regulan las dinámicas de relación durante la ejecución del evento. Dicho conocimiento se ha transmitido oralmente dentro de los núcleos familiares y actualmente se difunde a través de núcleos comunitarios y por medios virtuales.

4. El convivio y la comunidad en el fandango²

Es pertinente ahondar en el concepto de convivio, pues constituye la circunstancia previa que permite el acontecer de un fandango y una base primordial en la hipótesis de este trabajo. Retomando a J. Dubatti (2003), lo convivial se define como un estado que posibilita la teatralidad mediante el encuentro humano. Este momento articula los parámetros iniciales gracias a los cuales suceden los otros acontecimientos que completan el fenómeno teatral: el poético y el expectatorial. La relación establecida entre estos factores es de carácter causal, espacial, temporal y de concatenación; es decir para que exista la teatralidad necesariamente deben acontecer los tres momentos mencionados en un orden específico (2003, 16).

El punto de divergencia que nos interesa enfatizar sucede en el ámbito del acontecimiento poético. Según el autor, es necesaria la construcción de un orden ontológico alterno dentro del orden convivial. El nuevo orden surge mediante un lenguaje poético y, con él, la ficción. Para el fandango no es necesario la ficción, pues todos los participantes comparten los momentos conviviales, poéticos y de expectación dentro de la misma esfera ontológica. No obstante, Dubatti afirma en el mismo texto que “en espectáculos de tipo performáticos se instaura la posibilidad de una entrada permanentemente abierta al orden óntico del acontecimiento de lenguaje” (2003, 22). Esta valoración de lo performativo es la que nos interesa para analizar lo convivial en el fandango. Desde esta perspectiva, la música y el baile fandangueros generan una dinámica que trasciende el espacio-tiempo físico y abren un umbral de realidad alterna en la vida de una comunidad. El testimonio de la investigadora H. E. A. Balcomb atestigua este fenómeno:

I am caught in what Victor Turner would call a liminal space, betwitxt and between the known worlds of my everyday existence, somewhere between yesterday, today and tomorrow [...] I feel that I am part of something special. Even though I do not know everyone’s names, and I may not see them again, I feel connected to them all, at least in this moment... (2012, 2)

La autora está describiendo su experiencia en el Fandango Fronterizo, el cual tiene lugar en el límite que encuentra México con EEUU. Cada año, desde 2008, las agrupaciones jaraneras de ambos lados de la frontera se reúnen para celebrar un fandango que, de manera simbólica, representa la unión a pesar de la distancia. La mención que hace Balcomb sobre Turner es pertinente si se retoma el concepto de liminalidad de los ritos de paso, en los cuales las comunidades plantean eventos, relaciones y códigos de conducta que operan únicamente durante un tiempo y espacio ritual (Turner 1969, 168). Tanto Turner como Dubatti plantean que el encuentro humano es un elemento insustituible. La participación de las personas en un fandango es necesaria y está abierta de manera empírica, aunque acotada por las normas de especialización cultural del evento (Huidobro 1995, 94).

² A partir de este momento nombraremos el acontecimiento de manera genérica como “fandango”, a pesar de que nos referimos específicamente al jarocho.

En relación a la noción de comunidad es pertinente mencionar la tipología de clasificación del director J. F. Chevallier, quien atiende a un criterio de duración y trascendencia (2016, 19).

Tipo de comunidad	Características
Transitoria	De carácter instantáneo, se atraviesa.
Efímera	Se crea y tiene cierta duración.
Permanente	De existencia previa y no tiene límite de duración.

Tabla de elaboración propia basada en la ponencia de J. F. Chevallier, “Prácticas escénicas contemporáneas y trabajo en comunidad” (2016).

El fandango como acontecimiento se puede ubicar entre lo efímero y lo permanente, pues tiene un fuerte sustento y una raíz que proviene de las comunidades permanentes que lo cultivan. De esta manera, el fandango crea y se crea en *communitas*, es decir genera “an unmediated relationship between historical, idiosyncratic, concrete individuals” (Turner 1982, 45). Cabe mencionar que Chevallier advierte en contra de un uso idílico del concepto. Menciona que vivir en comunidad conlleva acatar la reglamentación de las dinámicas relacionales y, en casos extremos, estos mismos lazos de convivencia pueden llegar a convertirse en medios de control que oprimen y encierran a la persona. La clave de emancipación se puede intuir en la posibilidad que abre el colectivo de reconocer las particularidades de los individuos que lo conforman, así como la posibilidad que tienen estos de entrar y salir de las dinámicas comunitarias.

Este es el enfoque propuesto para abordar la noción de comunidad en el caso del fandango. Por un lado, durante el acontecimiento se fomenta un ambiente de convivencia en horizontalidad, pues primordialmente se considera una celebración. Es la reunión simultánea de muchos cuerpos con un sentido en común, compartir la música y el baile. Sin embargo, el mismo encuentro de las personas contiene en sí mismo la potencialidad de choque o de conflicto. Como menciona J. A. Huidobro:

El fandango refleja en la mayoría de los casos, las tensiones internas de la comunidad, los estratos sociales, los conflictos entre músicos y organizadores y en general, la lucha por el dominio festivo. En algún sentido, el fandango es 'democrático', es comunitario, es horizontal. Pero también puede ser segregante, hermético o interconflictivo. (1995, 94)

Esta lucha intracomunitaria genera conflictos que son parte de la performatividad del fandango. La oposición de fuerzas puede surgir por diferentes factores como desavenencias personales o, como menciona anteriormente, por un deseo de control. A pesar de ello, la comunidad tiene la capacidad de autorregularse pues existe la lógica implícita que dicta que nadie participa de manera obligatoria y siempre se puede entrar o salir a voluntad.

5. Elementos performativos del fandango

5.1. La espacialidad radial y pulsional

La tarima condiciona y determina el espacio de acción del fandango. En un acontecer típico se coloca en el centro y alrededor, en disposición radial, se concentran los músicos y los bailarines. Es costumbre que los jaraneros más experimentados sean los responsables del fandango. Esta es otra de las normas no escritas que establece un estatus de respeto por parte de las nuevas generaciones que se comienzan a vincular con este tipo de música y su

ethos particular. Generalmente, cuando hay fandango suele haber comida y bebida, es decir, un convivio en el sentido íntegro de Dubatti (2003, 11).

A pesar de la presencia de la tarima rígida de madera, el espacio proyecta flexibilidad, permeabilidad y adaptabilidad para las personas participantes. Es pertinente la definición de R. Schechner sobre el espacio ambientalista: “the environmental use of space is fundamentally collaborative; the action flows in many directions sustained only by the cooperation of performers and spectators” (1973, 39). El factor humano otorga un carácter pulsional al evento y la estructura circular remite a una organización colectiva. La tarima constituye una especie de nodo que atrae la energía del colectivo y, al mismo tiempo, la transmite hacia la periferia. Esta dinámica fluye constantemente y encuentra una resonancia significativa en la descripción que hace Schechner sobre el espacio colaborativo sustentado en la participación activa.

Así pues, la tarima no es el único foco de atención ya que los participantes aguardan el pregón del son. Este puede surgir de cualquier miembro del colectivo y plantea un punto de inflexión en las dinámicas de relación. Cuando se versa, la música y el baile cambian. En este sentido, es pertinente recordar el doble papel que juega la tarima, en tanto condicionante espacial e instrumento musical activo. El uso de la tarima no está exento de ciertos códigos que se acatan para acceder a bailar. Los bailadores no bajan de la tarima hasta que se haya cantado la primera estrofa y su correspondiente estribillo. Entonces se considera apropiado que otras personas alternen. De igual forma existen sones de ‘pareja’ que bailan hombre-mujer y sones de ‘montón’ que se bailan únicamente por mujeres.

Esta categorización corresponde a una forma tradicional de entender los roles sociales. A pesar de ello, estos son susceptibles de cambiar según la identidad colectiva de cada comunidad. El testimonio de P. Sánchez demuestra que la tipificación de los roles de género se ha reformulado para propiciar la integración de personas transexuales en los fandangos de Nueva York (2006, 18). En Barcelona, *La indita* se toca para invitar a la comunidad gay a que se integre al baile. De esta manera, podemos observar que el fandango se constituye física y simbólicamente como un espacio en constante cambio y expansión. El ambiente que subyace es de tolerancia y respeto. Esto no lo exime de los conflictos y las diferencias intracomunitarias. No obstante, el fandango, como un foro social, permite desafiar prejuicios de clase, ideológicos y de género.

5.2 Poética colectiva autorreferencial

Para entender el segundo rasgo de performatividad es pertinente retomar la reflexión de E. Fischer-Lichte en su obra *Estética de lo performativo*. Aquí se plantea una diferencia entre la noción de escenificación (*Inzenierung*) y de realización escénica (*Aufführung*). En la primera se contempla aquello que se planea de manera previa y compone la arquitectura de la puesta en escena. En cambio, la segunda abarca el acontecimiento real e inmediato que resulta de la interacción y copresencia de actuantes y observantes (Fischer-Lichte 2014, 77). La autora afirma que el acontecimiento escénico se produce y se regula mediante un bucle de retroalimentación autopoietico generado y compartido por actuantes y observantes de manera simultánea e impredecible.

En el fandango existen ciertas convenciones que involucran una intervención activa por parte de los presentes. Una costumbre antigua dice que si, durante la fiesta, un hombre pone su sombrero en la cabeza de una mujer es una declaración de interés. Si la mujer lo acepta, pueden bailar juntos un son de pareja sobre la tarima (Huidobro 1995, 83). Igualmente existen otros sones que por su estructura permiten la retroalimentación del colectivo mediante la improvisación de versos en determinados contextos. A continuación, se enumerarán algunos ejemplos de este tipo de sones con sus particularidades escénicas.

5.2.1 *El copia'ó*

Pérez Montfort (1999, 927) afirma que este son se ejecuta en bodas y celebraciones matrimoniales. Su estructura permite que la gente dé consejos a los novios en forma de décimas recitadas entre los estribillos, con un tono picaresco. El momento que detona la improvisación se marca con el siguiente verso: ¡Alto ahí!/ ¡Párese la tropa!/ Primera y segunda fila/ Hoy comienza la guerra/ veremos en qué termina.

5.2.2 *Los panaderos*

Este son se puede denominar de castigo (Huidobro 1995, 86) y, generalmente, se utiliza para finalizar un fandango. La dinámica se asemeja a un juego infantil; primero un bailar o bailadora sube a la tarima y baila al son de la música con un sombrero; después se baja e invita a subir a alguna otra persona que, típicamente, no baile. Entonces, los versadores y músicos improvisan versos de 'burla' sobre el estilo y la forma de bailar del que está en la tarima. Al finalizar el estribillo, el que está bailando busca a otra persona y, así, sucesivamente. El objetivo es lograr la integración de todos los participantes en la fiesta (Ochoa 1992, 122).

5.2.3 *El fandanguito*

Este son de pareja permite la interrupción de la música para que los bailar o bailarinas o cualquier participante pueda pregonar 'bombas'; es decir, coplas improvisadas o escritas previamente (Volkoviskii 2016, 51). En este son el momento de la bomba se marca con la siguiente exclamación: '¡Bomba para las mujeres/los hombres!'. Es costumbre que después de que se haya pregonado una copla de carácter humorístico, encuentre una réplica "para desenojar" o "para hacer justicia" (Pérez Montfort 1999, 927).

Como se puede observar, existe una dinámica de interacción entre los participantes que nutre una poética autorreferencial en el fandango, de una manera semejante al planteamiento del bucle de retroalimentación de Fischer-Lichte (2014). Es interesante destacar que existe una conformación activa e interconectada entre los componentes que articulan el fandango: la música, la poesía y el baile. Por esta razón, cuando se presenta alguna modificación o variación en uno solo, se genera resonancia en la totalidad del evento.

5.3 **La improvisación como conflicto escénico**

Como hemos podido observar, la estructura de los sones de fandango suele ser variable. Por esta razón su duración tiende a ser prolongada, pues depende proporcionalmente de la cantidad de personas que suban a la tarima a bailar y de la cantidad de versos que se pregonen. Sin embargo, los códigos que marcan el principio y el fin de cada pieza son precisos y constantes. Un son comienza siempre con una 'declaración' melódica de un requinto y, gradualmente, el resto de instrumentos se va sumando. La armonía se compone de un bucle de acordes base que se repiten y alternan en una secuencia de tónica, subdominante y dominante, en la mayoría de los sones. Los primeros versos que se pregonan tienen la intención de saludar o de 'pedir permiso para cantar'. La tarima se 'inaugura' después de que se ha cantado el primer verso con su estribillo. Durante el son, cualquier persona puede aportar versos, con la condición de que estos se correspondan con la métrica establecida (octosílabos, seguidillas, décimas, redondillas, cuartetas, entre otras). De igual modo existen versos de despedida que se van cantando una vez que se aproxima

el final. La señal definitiva es la exclamación ‘¡una!’, y así el son termina en la siguiente nota tónica. Conjuntamente, el requinto puede anunciar la conclusión de un son, enfatizándolo en la melodía.

Algunos sones como *El Siquisiri*, *La guacamaya* o *El cascabel* son de carácter responsorial; un cantador enuncia el verso y otro le contesta con el mismo verso. En otros como *El colás*, se pregonan un verso y el estribillo se hace en coro. Finalmente, los hay sin estribillo, como *El pájaro carpintero* o *El aguanieve*, los cuales se componen únicamente por estrofas individuales. Muchos sones comparten la métrica y, por lo tanto, pueden intercambiar versos.

En cualquiera de los casos, cuando un pregonero lanza la primera estrofa, nadie del colectivo sabe quién proseguirá el canto. No cabe la escenificación ni la ficción, pues no hay ningún tipo de planeación previa. Frecuentemente sucede que dos versadores comienzan al mismo tiempo, o una persona desconoce la estructura del son y continúa el verso, en lugar de permitir la respuesta. Estas situaciones se consideran como una falta de escucha del colectivo y se sancionan exclamando ‘¡Oído!’, que equivale a una llamada de atención, o inclusive deteniendo el fandango.

Este factor de azar en la organización de los versos constituye, para nosotros, una forma subyacente de conflicto dramático cercano al de una improvisación teatral. La indeterminación abre un punto de inflexión en el accionar de los participantes como comunidad y despierta un estado de tensión específico. Eventualmente uno de los dos cantadores cede la voz al otro y el evento reanuda su curso.

6. Conclusiones

Como se ha podido observar el fandango jarocho es una manifestación tradicional que ha vivido diversas modificaciones en diferentes contextos históricos y geográficos. A pesar de ello, mantiene ciertos rasgos esenciales que delimitan su especificidad. Por un lado, su sentido festivo se sustenta en el convivio generado por el encuentro humano. Por otro, la comunidad se encarga de construir y hacer cumplir ciertas lógicas implícitas del fandango. Existen códigos para usar la tarima, en la forma y estructura del baile y en la versificación. La valoración de la performatividad del fandango resalta su cualidad efímera. Se genera como un *fluir* colectivo con sus propias contradicciones y conflictos, pero todo desaparece cuando se acaba el son. El carácter permeable de este acontecimiento lo convierte en un dispositivo cultural que encuentra resonancia en diferentes comunidades; no solamente de la región veracruzana sino también en otras latitudes.

BIBLIOGRAFÍA

- Balcomb, Hannah Eliza Alexia. “Jaraneros and Jarochas: The meanings of fandangos and Son jarocho in immigrant and diasporic performance”. Master Thesis, University of California Riverside, EEUU, 2012.
- Chevallier, Jean Frédéric. “Prácticas escénicas contemporáneas y trabajo en comunidad”. Ponencia presentada dentro de las VIII Jornadas sobre la inclusión social y la educación, en las artes escénicas, A Coruña, 20-22 de abril, 2016.
- Dubatti, Jorge. *El convivio teatral*, Buenos Aires: Atuel, 2003.

- Figuroa Hernández, Rafael. "Yo no soy marinero, soy capitán: Usos sociopolíticos contemporáneos del fandango y el son jarocho". *Música Oral del Sur: Revista internacional*, 12, (2015): 311-324.
- Figuroa Hernández, Rafael. "Jarana jarocho. Acordes y tonalidades". [2012] en <https://recursosfandanguerosenglish.files.wordpress.com/2012/02/jaranajarocho-acordesytonalidades.pdf> (visitado el 2 de mayo de 2017)
- Fischer-Lichte, Erika. *Estética de lo performativo*, Madrid: Abada, 2ª edición, 2014.
- García de León, Antonio. *Fandango. El ritual del mundo jarocho a través de los siglos*, México: CONACULTA, 2006.
- Gottfried Hesketh, Jessica. "The fandango as fiesta and the fandango within the fiesta: tarima, cante and dance". *Música Oral del Sur: Revista internacional*, Número 12, (2015): 463-476.
- Gottfried Hesketh, Jessica. "El Fandango jarocho en Santiago Tuxtla Veracruz". Tesis de Maestría, Universidad de Guadalajara, México, 2005.
- Huidobro Goya, José Alejandro. "Los fandangos y los sones: la experiencia del son jarocho". Tesis de Licenciatura, Universidad Autónoma Metropolitana, México, 1995.
- Ivanov Gotchev, Boris. "El son jarocho y la fiesta del fandango: una expresión de la cultura popular en el sur veracruzano. La inclusión del son jarocho en la música culta", Tesis Doctoral, Universidad Veracruzana, México, 2013.
- Jáuregui, Jesús. "Un Fandango en medio de la travesía hacia la Alta California". *Boletín Oficial del Instituto Nacional de Antropología e Historia*, 97, (2014): 58-66.
- López Rodríguez, Manuel. "Etimología del fandango y origen de las diversas formas flamencas". *V Congreso de Folclore Andaluz: Expresiones de la Cultura del Pueblo: El fandango*, Málaga: Centro de Documentación Musical de Andalucía, (1994): 45-73.
- Ochoa Serrano, Álvaro. *Mitote, fandango y mariacheros*, Zamora: El Colegio de Michoacán, 1992.
- Pérez Montfort, Ricardo, "Fandango Jarocho" en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Coordinado por Emilio Cásares Rodicio Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 1999.
- Real Academia Española. *Diccionario de Autoridades: edición facsímil*, Madrid: Gredos, 1963.
- Ruiz Mayordomo, María José y Aurèlia Pessarrodona. "El cos localista: el fandango". Conferencia dictada en la Universidad Autónoma de Barcelona, Bellaterra, 25 de mayo, 2016.
- Sánchez-Kucukozer, Paula. "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), 15-18.
- Schechner, Richard. *Environmental Theater*, New York: Hawthorn Books, 1973.

Turner, Victor. *The Ritual process: structure and anti-structure*, Chicago: Aldine, 1969.

Turner, Victor. *From Ritual to Theatre. The human seriousness of play*, New York: PAJ Publications, 1982.

Volkoviskii Barajas, Fátima, “El fandango en Hispanoamérica. Una aproximación musicológica al ‘Fandanguito’ de México y a los Fandangos de España. Trabajo de fin de Máster. Universidad Complutense de Madrid, 2016.