

Lizzette Amalia Alegre González, Gonzalo Camacho Díaz, Lénica Reyes Zúñiga y José Miguel Hernández Jaramillo

“Surcando el lado oscuro de la luna: mujeres fandangueras”

p. 181-204

Mujeres en la Nueva España

Alberto Baena Zapatero y Estela Roselló Soberón
(coordinación)

México

Universidad Nacional Autónoma de México
Instituto de Investigaciones Históricas

2016

280 p.

Ilustraciones y cuadros

(Serie Historia Novohispana, 99)

ISBN 978-607-02-8746-6

Formato: PDF

Publicado en línea: 8 de mayo de 2017

Disponible en:

http://www.historicas.unam.mx/publicaciones/publicadigital/libros/mujeres/nueva_espana.html

DR © 2017, Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Históricas. Se autoriza la reproducción sin fines lucrativos, siempre y cuando no se mutile o altere; se debe citar la fuente completa y su dirección electrónica. De otra forma, se requiere permiso previo por escrito de la institución. Dirección: Circuito Mtro. Mario de la Cueva s/n, Ciudad Universitaria, Coyoacán, 04510. Ciudad de México



INSTITUTO
DE INVESTIGACIONES
HISTÓRICAS

SURCANDO EL LADO OSCURO DE LA LUNA

MUJERES FANDANGUERAS

LIZETTE AMALIA ALEGRE GONZÁLEZ

GONZALO CAMACHO DÍAZ

LÉNICA REYES ZÚÑIGA

Universidad Nacional Autónoma de México

Escuela Nacional de Música

JOSÉ MIGUEL HERNÁNDEZ JARAMILLO

Universidad de Sevilla

Universidad Nacional Autónoma de México

Escuela Nacional de Música

*Allá va esa fandanguera
que trae al mundo perdido
por decir que canta bien
y que baila con prodigio*

Alejandro Ortiz,

Teatro y vida novohispana. Siete ensayos

Bajo la luna sonriente y sobre la vieja tarima, enmohecida por la humedad y por el sudor de los bailarines, las mujeres zapatean ese fandanguito que surca la cálida noche sotaventina anunciando la cercanía de la madrugada y el irremediable ocaso del fandango. Pies volátiles aferrados a los itinerarios impredecibles del son, empeñados en seguir los cambios de posturas de las jaranas, los vaivenes melódicos del arpa y el requinto, los ritmos “atravesados” que los rasgueos mantienen obsesivamente. Es un son para que bailen sólo las mujeres, son ellas las únicas que asedian el tablado; los hombres están excluidos, quedan relegados a ser meros espectadores.

Los músicos jarochos explican que el fandanguito es un “son de mujeres” y si algún despistado se sube a bailar “lo bajan a chiflidos y sombrerazos”. Ellas se invitan a bailar, se buscan con los ojos, una sola mueca basta para concertar el encuentro en la plataforma que por esa noche se instituye como centro del mundo, referente a partir del cual la vida tiene una orientación, un sentido del ser. Las mujeres se colocan en parejas, una frente a otra; en hileras invaden la tarima cuyas duelas, a fuerza de taconeos y cambios de peso por las mudanzas, se pandean pero no se quiebran. Son cuerpos etéreos hendiendo mares imaginarios, forjando emociones y fantasías, desbordando límites, cruzando temporalidades y navegando memorias, “bergantines de vela con viento en popa”. Vaivén de caderas, oleaje de enaguas y espuma de holanes.

El saber y la memoria de los viejos músicos de Veracruz ayuda a incursionar en esas historias de antes, de antaño, de antiguas, de la época de los “anteburros”. Comentan que el fandanguito era un son para “echar bombas”, es decir, para improvisar versos; coplas pícaras que hacían reír a la gente. Había bombas para los hombres y bombas para las mujeres. Los versadores gritaban “alto la música, bomba pa’ la’ mujere’ [...]” y ponían su pie en la tarima, deteniendo con la suela del calzado el transcurso del baile. Se paraba el son y el público ponía atención al poeta que había tenido la osadía de interrumpir el baile, que no era poca cosa. El verso, que podía ser cuarteta, sexteta o, incluso décima, recorría el espacio del fandango, causaba alegría y gozo entre los presentes. Las risas celebraban la agudeza, la creatividad del coplero, los versos bien contruidos y las rimas precisas, hilarantes.

Después del verso los músicos volvían a iniciar ese fandanguito que se había quedado en vilo, suspendido en el silencio entreverado con el son que formaba el marco de la poesía. Las bailadoras reiniciaban el baile, continuaban sus mudanzas y devolvían el ensueño a los espectadores en esa coyuntura donde ellas eran las dueñas del mundo. En el transcurso del son alguna mujer decía “alto la música: bomba pa’ lo’ hombre’ [...]”. Por lo general se daba respuesta a la bomba que se había versado y se buscaba contravenir, ridiculizar y mofarse de lo antes dicho. La presencia de la mujer como poeta en un espacio público era altamente valorada, deseable y anhelada. Todavía en los huapangos de la Huasteca se busca constantemente que las mujeres participen en estas confrontaciones. Algunas de ellas tienen fama de poseer una lengua bien afilada y por ello son muy respetadas. Son pocos los hombres que se atreverían a desafiarlas, pues se corre el riesgo de ser ridiculizado

en público, estigma que se carga más allá del jolgorio y que pesa como lápida en una sociedad machista.

La poesía se forja en el fandango, a golpe de jarana y respunteos. Es el decir para no decir y el no decir para decir. Es el momento en que la fiesta trastoca el tiempo y espacio cotidiano, lo subvierte y abre la posibilidad de asaltar el orden promovido, establecido y naturalizado. Es el instante de cuestionar las disposiciones y reglamentos que controlan el cuerpo social. Los poetas son la voz de la comunidad; su individualidad es sólo un cuerpo prestado, a través del cual “funteo-vejuna” habla y se hace presente.

Los “versos sabidos” subrayan ese canon que encuadra un saber que se mantiene en la memoria; los “versos improvisados” son los mensajes referenciales del aquí y el ahora. Estos últimos son las palabras que permiten pensar, evidenciar y enunciar el momento que se vive: textualizan la circunstancia. Su carga significativa permite su metamorfosis en elemento de un texto-código, en el sentido lotmaniano,¹ que conformará parte de la memoria compartida. En pocas palabras, pasará de ser un verso improvisado a ser parte de los versos sabidos que se repetirá en el devenir de cada fandango. En ese recordar, el verso se va sedimentando para ser parte de la historia musical, de las huellas sonoras que dejan mujeres y hombres en su estar en el mundo. Para ello, el saber-hacer, el arte de la poesía es fundamental. Los músicos del Sotavento señalaban: “Esos poetas de antiguas tenían mucho arte” y “No, si esos versadores competían con el mismo diablo”, y ahí venía otra vez la historia sabida de cuando el demonio llegó al fandango desafiando a los buenos poetas y cómo “se lo chingaron”, con la oportuna santiguada, y de cómo en su huida dejó todo oliendo a azufre.

El maestro Julián Cruz Figueroa, quien fuera músico de la población de Alvarado, señalaba la distinción entre fandango y fandanguito. La fiesta es el fandango y se realiza para festejar a la Santa Cruz y a la virgen de la Candelaria, para celebrar a los santos patronos. Sobre todo de aquellos que “son fiesteros” y siempre quieren que en “su día” haya música, tarima, caña y son. El fandanguito es parte del repertorio que ejecutan los músicos del Sotavento, pero también integra los repertorios de los músicos de la Huasteca, de Oaxaca y de Tabasco. Se toca en los fandangos al rayar la madrugada, es un “son por menor”, un “son

¹ Iuri M. Lotman, *La semiosfera I. Semiótica de la cultura y del texto*, trad. de Desiderio Navarro, Madrid, Cátedra, Universitat de València, 1996.

de mujeres” y un son que convoca a la décima a hacerse presente, a dar la voz a la comunidad.

El fandango, como fiesta, convite y convivio, como compartir y convivir, se encuentra en diferentes geografías de México asumiendo distintos rostros, ya sea como huapango, fandango tixtleco, fandango costeño u otras versiones. Incluso, el fandango en el occidente, mejor conocido como mariachi,² es un indicador más de su amplia difusión territorial, de su poder simbólico, de su vigor subalterno. Esta presencia nos habla de la importancia que seguramente tuvo antaño, de su fuerte aceptación en diferentes lugares, de la fuerza y continuidad de las culturas subalternas. Estos ejemplos de fandango son destellos de una configuración del tiempo, de un sistema musical cuyas transformaciones se desplazan sobre los carriles de la historia.

La presencia de las mozas en el fandanguito jarocho, protagonistas en el baile, trovadoras, nos lleva a pensar en el papel que las mujeres desempeñaron en la configuración de las culturas musicales de México. Los datos etnográficos de los fandangos de hoy nos remiten irremediablemente a evocar ese pasado, a pensar ese trayecto recorrido a través de los años, atravesando siglos y circunstancias. El fandango se manifiesta hoy como un destello de esa fuerza configurada en otros tiempos, de su importancia social en un universo pretérito que nos abraza, que nos interpela y del cual nos apropiamos para ubicarnos en un trayecto de devenir. Como un saber-hacer que mujeres y hombres forjaron con su sangre, con su estar en el mundo, con sus ansias de vivir y con su deseo, y que hoy se encuentra y se empalma con nuestro deseo.

La historia de la música mexicana tiende a soslayar las expresiones musicales de las culturas subalternas y la participación de las mujeres. Olvido intencional que margina y soterra un elemento de subversión: el cuerpo femenino. Este vacío nos ha llevado a plantear varias interrogantes referidas al papel que han ejercido las mujeres en la historia de las expresiones musicales de México.

Así, el objetivo que se persigue en este trabajo es rastrear las huellas de las mujeres en ese pasado enterrado, en esa ausencia que es presencia. Intentamos seguir los pasos de ese vivir que transformó y configuró nuestro presente de los vestigios de ese olvido que lleva a reconocer que lo olvidado confronta a una sociedad patriarcal: la mu-

² Véase Álvaro Ochoa Serrano, *Mitote, fandango y mariacheros*, Zamora, El Colegio de Michoacán, 2000.

jer como símbolo de subversión. Presencia que desde el pasado subvierte el orden del presente y cuestiona el porvenir.

Desde el bajel de la etnomusicología

Tradicionalmente, la etnomusicología se ha representado como una disciplina dedicada principalmente, o incluso exclusivamente, al estudio del presente. No obstante, como apunta Richard Widdes,³ al abordar la etnomusicología histórica, cada música es el resultado de procesos históricos continuos. Estos procesos se pueden observar tanto en el pasado reciente como en el más remoto e incluyen lo mismo importantes cambios como continuidades. En cuanto a la evidencia, ésta abarca registros sonoros tempranos, historia oral, documentos escritos y datos organológicos, iconográficos y arqueológicos. Las metodologías requeridas para estudiar estos materiales a menudo derivan de otras disciplinas y, por supuesto, son diferentes de aquellas más identificadas con la etnomusicología, ya que uno no puede hacer trabajo de campo en el pasado.

En un sentido similar a lo apuntado, Juan Pablo González y Claudio Rolle,⁴ al hablar de la historia social de la música, señalan que los historiadores han descubierto las ricas posibilidades que ofrecen las fuentes musicales para la mejor comprensión de la historia. En el caso de la música popular, apuntan, se abre una atractiva ventana para conocer las formas de reaccionar de una sociedad frente a procesos y circunstancias históricas de cambio profundo. Es así que el enfoque histórico social de la música se interesa en descubrir cómo una sociedad recibió, seleccionó, transformó, hizo suya y preservó determinadas propuestas musicales, cuáles fueron sus condiciones de producción y consumo y cómo se sustituyeron sus posibles sentidos.

Por su parte, Regula Qureshi⁵ señala la necesidad de producir nuevas historias de la música mediante una amalgama consistente en

³ Richard Widdes, "Historical Ethnomusicology", en Helen Myers (ed.), *Ethnomusicology. An Introduction*, Londres, MacMillan Press, 1992, p. 219-231.

⁴ Juan P. González y Claudio Rolle, *Historia social de la música popular en Chile, 1890-1950*, Santiago de Chile, Universidad Católica de Chile, 2004.

⁵ Regula Burckhardt Qureshi, "Music Anthropologies and Music Histories: a Preface and an Agenda", *Journal of the American Musicological Society*, v. XLVIII, n. 3, otoño de 1995, p. 331-342.

una historia antropologizada o antropología historizada. La etnomusicología, como la antropología, ha estado enfocada en las conexiones entre experiencia y conceptos, acción y reflexión, por lo que privilegia el presente sobre el pasado y la experiencia vivida sobre los relatos textualizados. Se ha enfocado, principalmente, en el estudio de culturas que se encuentran fuera de la órbita de la alta cultura occidental, tanto geográficamente como por su posición de subalternidad, y ha utilizado el método etnográfico. La musicología, por su práctica, está gobernada no sólo por las prioridades disciplinarias más amplias de la historiografía sino también por su énfasis en el texto, es decir, en el “disciplinamiento” histórico de un proceso auditivo en un producto o texto visualmente accesible.

Antropologizar la historia de la música supone, por lo tanto, ubicar el producto musical en el campo de la experiencia, es decir, concebirlo como un proceso de producción cultural, de *performance*, impensable sin la participación de agentes humanos. Esto significa hacer un movimiento hacia un humanismo antropologizado que ve a la música como una experiencia y al objeto musical como un proceso, producto de la interacción entre los participantes.

La formulación de la antropología de la experiencia o antropología del *performance* pertenece al antropólogo Victor Turner, quien retomó los planteamientos acerca de la experiencia del filósofo Wilhelm Dilthey.⁶ De acuerdo con este último, la realidad sólo existe para nosotros en los hechos de conciencia dados por la propia experiencia. Entonces, la antropología de la experiencia trata con el modo en que los individuos experimentan su cultura. La dificultad con la experiencia, sin embargo, es que sólo podemos experimentar lo que recibimos por nuestra propia conciencia. No obstante, dice Dilthey, trascendemos la esfera estrecha de la experiencia interpretando y comprendiendo expresiones, es decir representaciones, *performances*, objetivaciones o textos, pues éstas son encapsulaciones de la experiencia de otros.

Ahora bien, una expresión nunca es un texto separado y estático, ya que siempre implica un proceso, una forma verbal y una acción inscrita en una situación social, en una cultura particular y en una época histórica concreta. Un ritual debe ser actuado, un mito recitado, una narración dicha, una novela leída, un drama “performativizado”

⁶ Edward Bruner, “Experience and Its Expressions”, en Victor Turner y Edward Bruner (eds.), *The Anthropology of Experience*, Urbana, University of Illinois Press, 2001, p. 3-30.

y un fandango cantado y bailado. Las expresiones son tanto constitutivas como configurantes, no como textos abstractos sino en la actividad que actualiza el texto. En este sentido, para ser “performados” los textos deben ser experimentados.

Como expresiones o textos “performados”, las unidades estructuradas de la experiencia, como los *performances*, son unidades de significado socialmente construidas. Si antropologizar la historia de la música implica ver a la música como una experiencia y al objeto musical como un proceso que resulta de las relaciones interactivas entre los participantes, esto significa también acercarse a las expresiones musicales como unidades de significado socialmente construidas.

Pero ¿cómo acercarnos a la experiencia musical del pasado y más aún, a la experiencia musical de los sectores populares o de las mujeres en este caso? La pregunta implica un reto que se configura desde su enunciación y aún estamos lejos de poder dar respuestas adecuadas. No obstante, es necesario dar los primeros pasos y tropiezos. Sin duda el trabajo interdisciplinario es un gran apoyo y el presente texto se vuelve una invitación a proporcionarnos la ayuda y orientación necesaria para sortear los espinosos caminos que ya se vislumbran. El andar inicia desde la etnomusicología y partimos de algunas de sus herramientas: el recurso de la analogía etnográfica que nos permite contrastar el pasado con el presente; el concepto de sistema musical que considera el estudio de las relaciones en que se encuentran las prácticas musicales; y finalmente el enfoque que se centra en el estudio del ser musical y no sólo del objeto musical. Con estas herramientas se ha intentado una primera aproximación al estudio de las “mujeres fandangueras”.

El fandango en el sistema musical

Como ya lo menciona Gonzalo Camacho,⁷ las expresiones musicales son un universo sonoro que transita en el tiempo y en el espacio como parte integrante de los procesos sociales a los cuales se encuentran articuladas. La relación con dichos procesos es compleja; si bien está

⁷ Gonzalo Camacho, “El baile del Señor del Monte. A propósito de la danza de Montezumas”, en Pilar Barrios Manzano y Marta Serrano Gil (coords.), *Danzas rituales en los países iberoamericanos. Muestras del patrimonio compartido. Entre la tradición y la historia*, España, Universidad de Extremadura/Junta de Extremadura. Fondo Social Europeo, Consejería de Educación y Cultura, 2011, p. 129-151.

determinada por las condiciones materiales de existencia de un momento histórico particular; también implica mediaciones, agencia, diálogos, traducciones, interinfluencias y contradicciones, además de la multiplicidad de factores que se acoplan en cada sistema musical particular y en cada momento histórico. Todo lo anterior está aunado a las acciones creativas de las personas que encarnan formas concretas de expresión y recepción musical.

El encuentro de diferentes culturas pone en contacto sistemas musicales y no sólo expresiones y prácticas específicas. Cada elemento del sistema trae consigo la herencia de una lógica *poiética* que lo ubica en la red de relaciones y de su articulación con otras dimensiones culturales que, en conjunto, configuran sus vectores de sentido. Así, se hace posible un dialogismo multidireccional, mediado por la movilización y el entrecruzamiento de estas direcciones de sentido. El estudio de los sistemas musicales no sólo permite observar las variantes que éstos presentan en un corte sincrónico; también es posible aproximarnos a sus transformaciones a través del tiempo.

Una parte importante de las prácticas musicales del México actual se configuró históricamente mediante las relaciones dialógicas constituidas a través del Atlántico, como lo demuestra la gran cantidad de expresiones musicales y dancísticas que conformaban un repertorio compartido entre España y sus territorios en América y configuraron un gran sistema musical.

La noción de sistema musical aborda el conjunto de los diferentes espacios de ejecución así como de las relaciones que fundan al entrar en contacto. Esta visión de conjunto revela las relaciones dialógicas que intercambian información y generan nuevos textos.⁸ Las ocasiones de ejecución de las “mujeres fandangueras” exponen los heterogéneos espacios que se vinculaban gracias a ellas, a sus repertorios musicales, a sus coreografías y a sus indumentos. Muestran las diferentes conexiones entre latitudes y estamentos sociales. Las citas siguientes ejemplifican las relaciones entre España y el México novohispano, en donde las mujeres iban de un escenario a otro.

La artista Felipa Mercado, apodada “La Gata”, aparece en la nómina del Coliseo. Fue llevada a España: “El 17 de octubre de 1783, salió para España el Sr. D. Pascual Cisneros, inspector que había sido en este reino, y se llevó á Felipa la Gata una de las mejores músicas que

⁸ Iuri M. Lotman, *La semiosfera I...*

había tenido este coliseo”.⁹ Otro ejemplo significativo es el de la artista criolla María Luz Vallecillo, quien llegó a tener los puestos de primera dama en el Coliseo de México y que en el año de 1807 también lo fue del Coliseo de La Habana, para regresar en 1809 a la capital de la Nueva España. El repertorio musical de esta artista, que consignan los programas de las funciones dadas en Cuba, incluye sonecitos “del Reyno”, los que se bailaban y cantaban en la Nueva España: la morenita, el pan de xarabe, etcétera.¹⁰

Los dos casos anteriores muestran la circularidad de las prácticas musicales entre los escenarios novohispanos y españoles. Este ir y venir instauró una relación entre sistemas musicales y no sólo entre piezas aisladas. Las referencias también ilustran que a pesar de que se intentaban restringir las expresiones músico-coreográficas de las clases subalternas, finalmente nutrieron las prácticas musicales de la élite.¹¹

La movilidad entre los diferentes estamentos sociales se ejemplifica con el caso de María Martínez, artista del Coliseo de México, a quien después de reportarse enferma con certificados médicos que justificaban su imposibilidad de presentarse en el teatro, se le vio cantando en una “diversión” que tuvo lugar en un barrio de la ciudad.¹² Las diferentes fuentes muestran las relaciones entre los oratorios, escapularios, pastorelas, conventos, bodas y teatros.¹³ Las “mujeres fandangueras” fueron uno de los vehículos de contacto, cadenas de transmisión de repertorios, piezas musicales, formas de canto, significados y controversias.

Los repertorios compartidos también son una muestra de las diferentes relaciones que se establecieron entre los espacios de ejecución. Como sugieren las fuentes, parte de estos repertorios se generaron y difundieron a través de las mujeres artistas. Esta circularidad influyó en la conformación de repertorios de ida y vuelta que a pesar de su apropiación siempre mostraron que la música desborda las fronteras.

⁹ José Gómez, *Documentos para la historia de México*, t. VII, México, Antigua Imprenta de la Voz de la Religión de Tomás S. Gardida, 1854, p. 168-169.

¹⁰ Citado en José Luis Ortiz Nuevo, en *Tremendo asombro al peso*, *Diario Curioso de México*, t. I, Sevilla, Libros con Duende, 2012, p. 23.

¹¹ Véase *Correo de Madrid (ó de los ciegos)*, Madrid, 28 de noviembre de 1786, n. 15, p. 60.

¹² “Carta de D. Cosme de Mier y Tres Palacios al virrey conde de Revillagigedo”, México, 31 de octubre de 1791, AGN, *Indiferente Virreinal*, caja 1262, exp. 018, f. 3-6.

¹³ Véase Gonzalo Camacho, “Del oratorio al fandango: la subversión del orden social”, en *Las músicas que nos dieron patria. Músicas regionales en las luchas de Independencia y Revolución*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2011.

En el intento por mostrar esta complejidad de relaciones, en breve se ahondará en un caso: el fandango. No se pretende hacer un análisis exhaustivo, sino ilustrar la complejidad de un fenómeno, a partir tan sólo de una pieza musical particular y acudiendo a la analogía etnográfica y a la noción de sistema, con el objetivo de aproximarnos a las posibilidades de comprensión de la música como proceso y como experiencia.

Se ha hablado de que uno de los factores importantes en el proceso de conformación de las actuales expresiones musicales de México han sido los “sonecitos de la tierra” y las tonadillas que se presentaban en los coliseos hacia finales de la época virreinal.¹⁴ Las tonadillas escénicas fueron parte vital de las representaciones teatrales de los coliseos y abundaban sobre todo desde la segunda mitad del siglo XVIII. De forma muy general se puede decir que eran piezas para canto que seguían un argumento de carácter sencillo y alegre, las cuales incluían música y baile y eran interpretadas en los intermedios de las comedias. Comenzaron siendo unas piezas de corta duración, pero gozaron de tanta aceptación del público que con el paso de los años fueron convirtiéndose en una forma más larga y más compleja. Usualmente tenían tres partes: la entrada, la tonadilla propiamente dicha donde se cantaban las coplas, y concluían con unas seguidillas, las cuales eran piezas favoritas del público. Según Begoña Lolo, hacia finales de la década de 1770, las tonadillas se convirtieron:

[...] en una obra de un acto que se conformaba en una sucesión de pequeñas formas musicales articuladas en torno a la seguidilla que la caracterizará. Del minué a la seguidilla manchega, del aria a la copla, del recitado a la pastoral, del canon al villancico, de la canzoneta a la cavatina, del jopeo a la tirana, del caballo a la jota, del zarambeque al fandango, de todo esto y mucho más nos podemos encontrar en la tonadilla [...].¹⁵

¹⁴ Véanse Vicente T. Mendoza, “Música tradicional de Guerrero”, *Nuestra Música*, México, año IV, n. 15, julio de 1949, p. 198-214; Vicente T. Mendoza, “Música en el Coliseo de México”, *Nuestra Música*, México, año VII, n. 26, 2o. trimestre de 1952, p. 108-133; Vicente T. Mendoza, “La música tradicional española en México”, *Nuestra Música*, México, año VIII, n. 29, primer trimestre de 1953; Gabriel Saldívar, *Historia de la música en México (épocas precortesiana y colonial)*, México, Secretaría de Educación Pública/Publicaciones del Departamento de Bellas Artes, 1934, p. 201-309.

¹⁵ Begoña Lolo, “Itinerarios musicales en la tonadilla escénica”, en *Paisajes sonoros en el Madrid del siglo XVIII. La tonadilla escénica*, Madrid, Museo de San Isidro/Ayuntamiento de Madrid, 2003, p. 20.

Esta autora también comenta que en la última década del siglo XVIII la tonadilla era tan larga que hasta los artistas se quejaban de su duración y que pasó de ser parte del intermedio a una obra más en el programa teatral. La música de bailes dentro de las tonadillas servía muchas veces para caracterizar contextos, personajes, situaciones, etcétera.¹⁶ De acuerdo con Vicente T. Mendoza, las formas referidas arriba desfilaron por los escenarios novohispanos, y añade:

[...] mas haciendo a un lado las obras traídas de España, desde un principio se pensó en la conveniencia de proporcionar al público de México temas familiares de su vida diaria, dejándose de majas, manolas y chispero, y así se pensó en introducir en las representaciones de nuestro Coliseo diversas manifestaciones de música regional, tomándola del campo o de la ciudad, presentando en una forma más lógica, los tipos de nuestra sociedad y nuestro pueblo, con lo cual se lograron dos objetos: darle mayor gusto al público, no todo formado de españoles y criollos [...].¹⁷

Cabe resaltar que en numerosos manuscritos musicales de tonadillas el turno del baile se especificaba sólo con el nombre del mismo, sin acompañarlo de la partitura. No obstante, existen varias piezas sueltas “de vaile [*sic*]” que al parecer eran utilizadas para insertarse en las tonadillas. En el caso que nos ocupa, el del fandango, tenemos la fortuna de que existen manuscritos de tonadillas escénicas que lo incluyen, así como de partituras sueltas.

Dado que los sistemas musicales se han ido conformando sobre un eje diacrónico, es pertinente preguntarse si algunas variantes actuales del fandanguito jarocho tienen relación con las variantes incluidas en las tonadillas escénicas. A partir de esta pregunta, se realizó un análisis musical comparativo. Plantear este vínculo no es algo nuevo; de hecho, en la actualidad ya existen propuestas de interpretaciones musicales que vinculan al fandango del siglo XVIII con el fandanguito jarocho.¹⁸ No obstante, dichas propuestas se han hecho con base en partituras que no están directamente relacionadas con las piezas escé-

¹⁶ María José Ruiz Mayordomo, “El papel de la danza en la tonadilla escénica”, en *Paisajes sonoros en el Madrid...*, 2003, p. 61.

¹⁷ Vicente T. Mendoza, “Música en el Coliseo de México...”, p.123.

¹⁸ Ensamble Continuo, *Laberinto en la guitarra. El espíritu barroco del son jarocho*, México, Urtext Digital Classics/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, 2002.

nicas, de modo que para los fines de este trabajo se compararon algunos fandangos insertos en tonadillas escénicas con versiones actuales del fandanguito jarocho.

Los fandangos del siglo XVIII analizados se obtuvieron de diversas tonadillas cuyos manuscritos se conservan en la Biblioteca Histórica Municipal de Madrid. El primero de ellos corresponde a la tonadilla a cuatro de la segunda parte de *El examen de espexo* de Luis Misón (1760),¹⁹ cuya transcripción se ofrece aquí:

Fandango
de la tonadilla *La segunda parte de El examen del espexo* (1760)

Luis Misón
Transcripción: Lénica Reyes Zuñiga y José Miguel Hernández Jaramillo



The image shows a musical score for a piece titled 'Fandango' from the play 'La segunda parte de El examen del espexo' (1760) by Luis Misón. The score is arranged for four instruments: Violin 1st, Violin 2nd, Oboe, and Violon. The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 3/4. The Violin 1st part features a melodic line with eighth-note patterns and a final cadence. The Violin 2nd part provides a harmonic accompaniment with similar rhythmic patterns. The Oboe part follows a similar melodic line to the Violin 1st. The Violon part provides a steady bass line with eighth-note accompaniment. The score concludes with a final cadence for all instruments.

Figura 1

El segundo ejemplo fue tomado de la tonadilla *Las músicas* de Blas de Laserna,²⁰ donde aparece un fragmento de esta pieza tras la anotación “vaila el fandango”.

Además de estos dos fandangos, también se analizaron los contenidos en las siguientes tonadillas: *Lo que pasa en la calle de la comadre el día de la Minerva*, de Luis Misón (ca. 1760), *Las cautivas*, de autor anónimo (1778), y *El baile sin mezclanza* de Blas de Laserna (ca. 1785), transcritos todos ellos por Guillermo Castro Buendía.²¹

¹⁹ Luis Misón, “La Segunda parte de *El examen de espejo*”, *Música*, BHMM, Mus 180-7.

²⁰ Blas de Laserna, “Las Músicas”, *Música*, BHMM, Mus 79-22.

²¹ Citado en Guillermo Castro Buendía, “A vueltas con el fandango. Nuevos documentos de estudio y análisis de la evolución rítmica en el género del fandango”, *Sinfonía Virtual*, n. 24, enero de 2013, p. 96-99.

"Vaila el fandango"
De la tonadilla *Las Músicas*

Blas de Laserna
Transcripción por Lénira Reyes Zúñiga y José Miguel Hernández Jaramillo



The musical score is arranged for a chamber ensemble. It includes parts for Guitar (Guitón), Violin 1st (Violín 1ª), Violin 2nd (Violín 2ª), Oboe 1st (Oboe 1ª), Oboe 2nd (Oboe 2ª), Trumpet 1st (Trompa 1ª), and Trumpet 2nd (Trompa 2ª). The key signature is two sharps (D major) and the time signature is 3/4. The score shows a rhythmic pattern characteristic of the fandango, with the guitar providing a steady accompaniment and the strings playing a melodic line.

Figura 2

En cuanto al corpus del fandanguito jarocho, se seleccionaron las siguientes grabaciones para su análisis:

- a) *Antología del son jarocho*, México, Discos Musart [s.f.], (Folklore Mexicano v. II). Intérpretes: Andrés Alfonso Canto, arpa grande; Julián Cruz Figueroa, canto y jarana tercera.
- b) *Conjunto Tlacotalpan*, México, Radio Corporation of America Victor, 1981 (Serie Folklore Latinoamericano n. 24). Intérpretes: Andrés Aguirre Chacha, arpa; Cirilo Promotor Decena, requinto; José Aguirre Vera, jarana; Evaristo Silva Vera, pandero.
- c) *Sones de México, Antología*, México, Fonoteca del Instituto Nacional de Antropología e Historia, v. 15. 1974. Intérprete: Francisco Trujillo, guitarra cuarta; Ángel Trujillo, guitarra tercera; Dionisio Vichi Maza, guitarra segunda; Juan Zapata, requinto (Santiago Tuxtla, Veracruz).
- d) *Sones de Veracruz*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Nacional de Antropología e Historia, Ediciones Pentagrama, (Colección Testimonio Musical de México), v. 6, 2002. Intérprete: Antonio García de León, jarana y voz.

Como resultado del análisis comparativo de estas obras, se observa que todas ellas comparten el patrón rítmico que se muestra en la figura 3.²² En el caso del fandango de la segunda parte de *El examen*

²² Este patrón ha sido identificado en trabajos anteriores. Véase *ibid.*, p. 3.

de espexo el violón realiza dicho patrón, en el de *Las músicas* corre a cargo del guión, y en las tres obras restantes aparece indicado en el bajo. Por otra parte, en las muestras del son jarocho se advierte este patrón en el acompañamiento de las jaranas. En las tres primeras grabaciones los músicos siempre realizan la estructura antes mencionada, mientras que en la última el intérprete ejecuta algunas variaciones que, no obstante, no alteran el patrón básico.



Figura 3

Aunque este patrón rítmico no es el único que aparece, sí es predominante. Cabe señalar que nos encontramos ante la expresión mínima de una serie de variantes que admiten un cierto grado de improvisación que, por otra parte, caracteriza a la música de tradición oral así como a la del periodo que nos ocupa.

Esta estructura rítmica está acompañada de un patrón armónico también compartido, consistente en una secuencia repetida, a modo de *ostinato*, de los acordes *dominante* (D) – *tónica menor* (T), comenzando y concluyendo la pieza en el acorde de dominante. La estructura rítmico-armónica puede representarse de esta forma:



Figura 4

Todos los fandangos del siglo XVIII analizados aquí presentan este patrón armónico.²³ En cuanto a las grabaciones de fandangos jarochos, la correspondiente al inciso *c* emplea tónica mayor en lugar de menor,

²³ Cabe señalar que Russel también encuentra esta estructura armónica en fandangos provenientes de tratados del siglo XVIII. Craig H. Russell, *Santiago de Murcia's "Código Saldivar no. 4". A Treasury of Secular Guitar Music from Baroque Mexico*, Urbana, University of Illinois, 1995, p. 50-52. Por otra parte, el patrón descrito se observa ya desde una de las primeras muestras musicales más antiguas del fandango conocidas hasta ahora: tres fandangos datados en 1705 que se encuentran en la Biblioteca Nacional de España y transcritos por Francisco Alfonso Valdivia Sevilla. Véase Francisco Alfonso Valdivia Sevilla, *Libro de diferentes cifras M/811 (1705)*, Madrid, Sociedad de la Vihuela, 2008, p. 51-52, 58 y 69.

si bien se mantiene la característica de comenzar y terminar el son en la dominante. La tendencia mayoritaria a usar la tónica menor coincide con el señalamiento de los músicos acerca de que el fandanguito es un “son por menor”. En las grabaciones correspondientes a los incisos *c* y *d* aparece una ligera variante de esta estructura armónica, en la que se añade un acorde de paso de la tónica a la dominante. Nuevamente, debemos tener presente que, dado que se trata de prácticas musicales de tradición oral, la estructura presentada funciona como la base a partir de la cual los músicos realizan variaciones.

Esta primera aproximación a las estructuras musicales de los fandangos muestra la permanencia del patrón rítmico-armónico desde las obras escénicas del siglo XVIII hasta nuestros días. Debemos advertir que, a pesar de que en este caso están coincidiendo las denominaciones de las piezas analizadas y las estructuras musicales, la comparación de partituras musicales diversas de la época colonial, los registros fonográficos tempranos y los repertorios de tradición oral actuales, tanto en México como en España, han permitido observar lo siguiente: 1) que existen piezas denominadas del mismo modo aunque no mantienen similitud en sus estructuras musicales; 2) que hay piezas con denominación diferente y básicamente presentan la misma configuración musical; y 3) que hay fragmentos de piezas insertos en otras de diferente denominación. Lo anterior expone la necesidad de estudios de largo aliento que analicen la mayor cantidad posible de repertorio musical de la época colonial así como de las músicas de tradición oral con la finalidad de aproximarnos a la comprensión del sistema de transformaciones y los procesos socioculturales que resignificaron y dieron su especificidad a las prácticas musicales de tradición oral contemporáneas. No obstante, el fandango/fandanguito constituye un ejemplo en el que están coincidiendo la denominación y ciertas estructuras musicales.

El fandango es son, baile, poesía, canto y una ocasión musical; multivocidad que campea eximida en la oralidad, abertura en el significado, y economía signíca que resulta incomprensible, chocante incluso, en la lógica de la escritura. A partir de una palabra se evoca un conjunto de significados, una red de relaciones. Es una mínima configuración simbólica que da cuenta de una realidad compleja, multirrelacional y renuente a ser reducida a categorías unívocas. Sonido de palabra y resonancia musical se entreveran para referir a los disímiles significados que se anudan en esa sonoridad que a su vez se derrama

sobre otros sentidos expandiendo su campo semántico: enfandangado, fandanguillo y fandanguera.

En cualquiera de sus advocaciones significantes, el fandango fue constantemente perseguido en el México novohispano y en España por contravenir la moralidad y las buenas costumbres, pero los esfuerzos por testimoniar su carácter indecente, deshonesto y escandaloso, para detener su existencia misma, terminaron por dotarlo de una presencia histórica. Denuncias y referencias han terminado por mostrar su amplia difusión tanto en España como en territorio novohispano, en la calle, en los oratorios, en las fiestas patronales, en los templos, en los teatros populares y en los coliseos. Va de las plazas públicas a las comedias, a las tonadillas, de lo oral a lo escrito y de la partitura a la obra sinfónica. Circula en todas las direcciones posibles, adecuándose a los caprichos de quienes lo han saboreado. Extraña circularidad que atraviesa todas las fronteras, sea entre lo divino/humano, eclesiástico/civil, calle/teatro y hegemónico/subalterno. Desdibuja todo límite, haciendo evidente que son meras convenciones sociales y que detrás de cada línea divisoria se revela la unidad de lo humano. La censura y las prohibiciones fueron insuficientes para detener ese don de ubicuidad, esa fuerza que todo trastocaba. Su presencia en diferentes y diversas ocasiones musicales revela su importancia social y la lucha por parte de la clase hegemónica para apropiarse de un producto cultural subalterno que su propia violencia instituida había generado.

Las mujeres están presentes en estas ocasiones de ejecución y constituyen un blanco a donde se dirigen los ataques. Ellas son llevadas, traídas y denunciadas por sus meneos deshonestos, sus movimientos obscenos y por sus vestidos vulgares. Sí, por entonar versos criticando a los frailes libidinosos, pero también porque cantar es encantar: voces de sirena. Una referencia ilustradora:

[...] Y si esto sucede en los templos, mucho más se verifica en los espectáculos mundanos [...]. Y por si conviniere que vuestra señoría ilustrísima sepa los nombres propios de dichas composiciones, diré las que conozco, aunque ciertamente hay otras muchas. Pan de manteca, Garbanzos, Perejiles, Chimisclanes, Lloviznita, Paterita, muchas clases de boleras, otras muchas de Tiranas, Merolico, Sacamandú, Catacumba, Bergantín, Suá, Fandango, Mambrú. Éstas son las que he podido tener presentes, habiendo ciertamente otras, cuyos nombres no me ha sido posible retener, siendo costumbre que ya casi no hace fuerza, cantar por

ellas unas letras llenas de expresiones las más torpes, unidas a unos movimientos indignísimos.²⁴

La tendencia de las denuncias, que dicho sea de paso mostraban a un denunciante conocedor del repertorio fandanguero, se dirige al cuerpo de la mujer. Se apunta a los meneos lascivos del baile, movimientos indignos, al canto y la indumentaria. Por otra parte, la exaltación de las habilidades de las “mujeres fandangueras” se comentaba: “Entre las preciosidades que allí se dixerón, fué una la de exagerar la destreza con que la Sra. Pelosini executó el bayle español el fandango, en uno de los que executaron en el Coliseo de los Caños del Peral”.²⁵

Las “mujeres fandangueras” fueron protagonistas de este fenómeno que al parecer penetró todos los estamentos sociales. Mujer y fandango constituyeron la unidad vituperada y al mismo tiempo reclamada, invitada, cuestionada, querida y enarbolada: deseo encarnado en esa armonía polifónica. Sólo quedan unos cuantos nombres de las actrices, en el doble sentido de la palabra, pero bastan para hacer presentes a las mujeres que se quedaron en el anonimato, y desde la ausencia configuraron una manera de sentir el mundo contrapuesto al hegemónico. De algunas fandangueras denunciadas los nombres se perdieron, sólo quedaron las referencias a sus cuerpos.

El cuerpo de la luna

El transitar por el pasado musical de México, tomando como brújula las relaciones que se construyen en el andar de las “mujeres fandangueras”, lleva a plantear nuevos retos. Más que llegar a conclusiones estamos de cara ante las distintas brechas de investigación que se han inaugurado, las cuales invitan a emprender un recorrido que se vislumbra fascinante y complejo a la vez. En este último apartado se despliegan algunas de las reflexiones obtenidas después de este primer desbroce. Como suele suceder, la primera remoción revela la amplitud del campo de trabajo y la dimensión del problema, delinea un horizonte más realista y más lejano.

²⁴ Citado en Georges Baudot y María Águeda Méndez (comp.), *Amores prohibidos. La palabra condenada en el México de los virreyes*, México, Siglo XXI, 1997, p. 27.

²⁵ *Diario de Madrid*, Madrid, 6 de abril de 1790, p. 381.

Los datos localizados permiten suponer que las prácticas musicales novohispanas, en donde participaban las “mujeres fandangueras”, se hallaban insertas de manera particular en el proceso de construcción de la cultura hegemónica de la Nueva España. La especificidad de estas prácticas, la participación de las mujeres en ellas, el impacto que tenían, o que al menos se pensaba que deberían tener y sus múltiples contradicciones, es el paraje de problematización que se traza. Es una primera mirada sobre un terreno recién rozado.

El proceso de construcción/imposición de la cultura hegemónica recurre a las formas artísticas con la finalidad de reforzar el objetivo de construir una manera de sentir y ver el mundo, hegemonía necesaria para el ejercicio del poder. Las expresiones artísticas son encauzadas para acentuar las formas de sentir el mundo, ya que la experiencia, que delinea el ser aquí, el ser en el mundo, es intensificada por las emociones. Las expresiones artísticas, en tanto experiencia, movilizan esas emociones y a través de su exacerbación, furor y juego, van proveyendo corporalidad a los cuerpos físicos y sociales dentro de un proyecto de sociedad.

La construcción de la hegemonía cultural es un proceso complejo que conlleva las contradicciones generadas en toda acción de imposición y dominación. La violencia simbólica ejercida sobre los dominados también implica procesos y expresiones de resistencia, agencia y subversión: genera la cultura subalterna. Por consiguiente, los diferentes espacios sociales, como en este caso las ocasiones musicales, son campos de creación simbólica y disputa por la apropiación de los símbolos generadores de consenso y, en consecuencia, de posiciones hegemónicas y contrahegemónicas.

La lucha por los símbolos implicó una serie de estrategias de apropiación y control, una dinámica de permisibilidad y censura. Al mismo tiempo, las ocasiones musicales abrían un tiempo y un espacio diferenciado de la vida cotidiana, un momento en que las reglamentaciones y las normas quedaban suspendidas. Tiempo y espacio aprovechado por las culturas subalternas para expresar su concepción del mundo, controvertido, marginado y alejado de la visión oficial. En respuesta, las instituciones de poder establecen una estrecha vigilancia de las ocasiones de *performance* musical. La moral misma, interiorizada y puesta en acción, se vuelve una forma de “vigilar y castigar”.

Las expresiones artísticas tuvieron ese carácter masivo necesario para imponer y mantener la cultura hegemónica. La cantidad de re-

cursos empleados en los espectáculos, así como la creatividad y la energía desplegadas para dar un fuerte carácter de verosimilitud a las representaciones en los diferentes escenarios, son muestra de su importancia en la construcción de un bloque histórico. Solange Alberro señala que “los efectos especiales” de los espectáculos novohispanos tenían por finalidad hacer verosímil una realidad.²⁶ Verosimilitud que se fundamentaba en la construcción y aceptación de una historia particular, la historia oficial de España.

Los trabajos de Kenneth Burke relativos a la retórica²⁷ han planteado la importancia del papel que ha tenido el teatro en la construcción de la cultura hegemónica. Retomando a Gramsci, señalamos que es fundamental considerar el estudio de la retórica para comprender las formas en que el teatro logra realizar este efecto. Bruce McConachie²⁸ apunta que el aporte de Kenneth fue desarrollar la teoría de Gramsci explorando con profundidad las diferentes formas en que se logra imponer una hegemonía. De hecho, McConachie señala que a partir de este autor es que ha sido posible considerar la importancia del concepto de hegemonía cultural dentro de la investigación de los denominados estudios teatrales. Los trabajos de Burke nos llevan a pensar en la posibilidad de que no sólo el teatro novohispano era un espacio en donde se ejercía una retórica que permitía la identificación del público con determinados personajes y situaciones, sino también los diferentes tipos de espectáculos que se realizaban en la Nueva España bajo el control de la Iglesia y de la Corona.

Los espectáculos reunían las diferentes expresiones artísticas en un solo momento. Su eficacia simbólica se basaba en el empleo de éstas y de su reforzamiento mutuo para construir un discurso hegemónico que, gracias a una retórica también basada en el emocionar y en el conmovir, daba una experiencia vivida que convencía de la existencia

²⁶ Solange Alberro, “Los efectos especiales en las fiestas virreinales de Nueva España y Perú”, *Historia Mexicana*, El Colegio de México, México, v. LIX, n. 3, enero-marzo de 2010, p. 837-875.

²⁷ Véase Kenneth Burke, *La filosofía de la forma literaria y otros estudios sobre la acción simbólica*, trad. de Javier García Rodríguez y Olga Pardo Torío, Madrid, Antonio Machado, 2003.

²⁸ Bruce A. McConachie, “El uso del concepto de hegemonía cultural en la historia del teatro”, en Thomas Postlewait y Bruce A. M. Conachie (eds.), *La interpretación del pasado teatral. Ensayos sobre historiografía de la escenificación*, trad. de Dolores Ponce, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Instituto Nacional de Bellas Artes/Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Teatral Rodolfo Usigli, 2010.

de esa realidad más allá de su contenido logocéntrico. La realidad no sólo es pensada, es vivida.

La conjunción de las artes en los espectáculos seguramente constituyó un saber artístico que se reunía en una sola persona. Las mujeres podían tocar algún instrumento, cantar, bailar y actuar. Estos saberes las dotaban de herramientas muy poderosas para lograr conmover a los diferentes públicos y para movilizar emociones.

En esa confrontación entre lo hegemónico y lo subalterno las mujeres artistas constituyeron símbolos en disputa. Su fuerza simbólica radicaba en que su cuerpo era ya un símbolo primigenio, instituyente y “fundante”, utilizado por el poder hegemónico en el control del cuerpo social. A esta simbología primordial se suma el saber-hacer del arte, fuerza que pulsa las subjetividades, rasguea las cuerdas del emocionar, apasionar y sentir.

Hay que recordar que el disciplinamiento corporal de las mujeres ha tenido el objetivo de asegurar y controlar la reproducción biológica y social. La vigilancia y el disciplinamiento corporal de la sociedad patriarcal han llegado al punto de fragmentar y escindir a la propia mujer de su cuerpo. Deja de ser suyo, de poseerlo para sí, y pasa a ser propiedad de otro. Es cosificado y enajenado, pues sólo en esta condición es que puede constituirse en un símbolo manipulado desde una voluntad ajena, desde una estrategia hegemónica.

La diferencia de las mujeres actrices, cantantinas y bailadoras, en relación con otras mujeres, se basaba en la exaltación de estos atributos artísticos. Si bien se consideraba que la educación de la mujer novohispana de las clases altas requería del aprendizaje de un instrumento musical, de cantar y de bailar, estas actividades se daban en los espacios privados, dentro del ámbito familiar. La práctica musical de estas mujeres se hallaba bajo el control patriarcal.

Algunas mujeres que poseían estas habilidades y que además eran sobresalientes podían ubicarse en los espacios públicos en donde tenían cierto tipo de aceptación social e ingresos económicos. Su cuerpo-símbolo y su saber-hacer, en tanto fuerza simbólica, fueron empleados por las diferentes instituciones para reproducir la cultura hegemónica, pero al mismo tiempo se integraron en el discurso contrahegemónico. La conformación de la unidad-diversidad de las culturas subalternas llevó poco a poco a la configuración de formas alternativas de ser mujer novohispana dentro de una visión del mundo subalterna, alejadas de las impuestas por la Iglesia y la aristocracia.

Primero los oratorios y escapularios, posteriormente los fandangos, son muestras de la constitución de espacios en donde las expresiones musicales y dancísticas también adquirirían formas alternativas, rebasando en gran medida las normas puestas por las instituciones de poder. Se conformaban como espacios de subversión del orden, de una religiosidad popular que se alejaba cada vez más de la visión oficial de la Iglesia. Aquí, el *performance* musical favorecía la constitución de comunidad en la medida en la que juntos se daba vuelta al emocionar. Los “sonecitos de la tierra”, también denominados “aires nacionales”, expresaban un sentir y un ver el mundo alternativo, desde esa otra mirada, desde ese otro sentir que se diferenciaba de lo hegemónico.

Las “mujeres fandangueras” se apropiaban de su enajenado cuerpo en esas fisuras del poder, en las coyunturas emergentes que brindan las contiendas simbólicas. Utilizaban la fuerza simbólica de su cuerpo para subvertir el orden, para caminar por los límites de su propia marginalidad, de su particular subalternidad, exhibiendo a una sociedad que las negaba como personas y que sólo reconocía un cuerpo-símbolo sin voluntad propia. La represión y la censura fue la respuesta a ese desbordamiento del orden, fue la réplica al atrevimiento de las mujeres de recuperar, en ese espacio de fiesta, aunque fuera un instante, su propio cuerpo. La censura y la prohibición son la clara expresión del reclamo de ese cuerpo que ya no les pertenecía.

Las expresiones artísticas nos llevan a evocar la experiencia de las “mujeres fandangueras” a partir de esta reyerta simbólica que las transfería de un espacio a otro, de un escenario a otro y de un deseo a otro, conformando la historia musical de México y España, portando canciones, piezas, versos, gestos, indumentos, coreografías y mudanzas, que movilizaban de un lugar a otro, en donde era requerida esa fuerza simbólica. Y por si fuera poco, también brindaba dividendos económicos a los empresarios de los teatros, a la Iglesia y a la Corona española para subvencionar a los hospitales de indios: otros cuerpos fracturados por la explotación.

Constantemente utilizadas y manipuladas hallaban estrategias para negociar su cuerpo-símbolo y de esta manera encontrar algún beneficio que les permitiera sobrevivir en el mismo mundo que las negaba. Su canto, baile y actuación eran también expresiones de un vivir fragmentado, de un ser escindido; mente y cuerpo deja de ser una metáfora y pasa a ser una realidad injuriosa.

A través de la música, el canto, el baile y la actuación, el cuerpo es sentido y pensado. Posiblemente el fandango, como convivio, como encuentro comunal, o como pieza musical que se incrustaba en diferentes ocasiones musicales, haya servido de vehículo para tener un instante en que el cuerpo sea escuchado interiormente, sentido como “sí mismo”, presencia en su propia experiencia. El fandanguito despliega nuevamente sus acordes, inunda la noche cálida del Sotavento, las mujeres suben a la tarima, sus cuerpos siguen hablando y continúan contando su propia versión de la historia. Inicia el zapateo y las mudanzas, se detiene el tiempo... vemos el cuerpo de la luna surcar el cielo.

FUENTES CONSULTADAS

Archivos

Archivo General de la Nación, México (AGN)

Biblioteca Histórica Municipal de Madrid, España (BHMM)

Biblioteca Nacional de Antropología e Historia, México (BNAH)

Bibliografía

AGUILAR PIÑAL, Francisco, *Sevilla y el teatro en el siglo XVIII*, Oviedo, Universidad de Oviedo, 1974.

ALBERRO, Solange, “Los efectos especiales en las fiestas virreinales de Nueva España y Perú”, *Historia Mexicana*, El Colegio de México, México, v. LIX, n. 3, enero-marzo de 2010, p. 837-875.

BAUDOT, Georges y María Águeda Méndez (comps.), *Amores prohibidos. La palabra condenada en el México de los virreyes*, México, Siglo XXI, 1997.

BRUNER, Edward, “Experience and Its Expressions”, en Víctor Turner y Edward Bruner (eds.), *The Anthropology of Experience*, Evanston, University of Illinois Press, 2001, p. 3-30.

BURCKHARDT QURESHI, Regula, “Music Anthropologies and Music Histories: a Preface and an Agenda”, *Journal of the American Musicological Society*, v. XLVIII, n. 3, otoño de 1995, p. 331-342.

BURKE, Kenneth, *La filosofía de la forma literaria y otros estudios sobre la acción simbólica*, trad. de Javier García Rodríguez Torío, Madrid, Antonio Machado, 2003.

- CAMACHO, Gonzalo, “Del oratorio al fandango: la subversión del orden social”, en *Las músicas que nos dieron patria. Músicas regionales en las luchas de Independencia y Revolución*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2011.
- , “El baile del Señor del Monte. A propósito de la danza de Montezumas”, en Pilar Barrios Manzano y Marta Serrano Gil (coords.), *Danzas rituales en los países iberoamericanos. Muestras del patrimonio compartido. Entre la tradición y la historia*, España, Universidad de Extremadura/Junta de Extremadura/Consejería de Educación y Cultura/Fondo Social Europeo, 2011, p. 129-151.
- CASTRO BUENDÍA, Guillermo, “A vueltas con el fandango. Nuevos documentos de estudio y análisis de la evolución rítmica en el género del fandango”, *Sinfonía Virtual*, n. 24, enero de 2013, p. 1-132.
- Correo de Madrid (ó de los ciegos)*, Madrid, 28 de noviembre de 1786, n. 15.
- DANIEL, Lorenzo y Alonso Antonio Quadrado Fernández de Anduga, *La toma de San Felipe por las armas españolas*, Valencia, Joseph Estevan y Cervera, 1783.
- Diario de Madrid*, Madrid, 6 de abril de 1790.
- GÓMEZ, José, *Documentos para la historia de México*, t. VII, *Diario curioso de México*, México, Antigua Imprenta de la Voz de la Religión de Tomás S. Gardida, 1854.
- GONZÁLEZ, Juan P. y Claudio Rolle, *Historia social de la música popular en Chile, 1890-1950*, Santiago de Chile, Universidad Católica de Chile, 2004.
- LAMADRID, Luis Armando y Maya Ramos, “El teatro profano. Reglamentación y censura”, *Performance y Censura en el México Virreinal*, México, Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Teatral Rodolfo Usigli, <http://www.citru.bellasartes.gob.mx/investigacionesenlinea/html/archivos/nuevay/web/html/home.htm> (consulta: 16 de diciembre del 2012).
- LOLO, Begoña, “Itinerarios musicales en la tonadilla escénica”, en *Paisajes sonoros en el Madrid del siglo XVIII. La tonadilla escénica*, Madrid, Museo de San Isidro, Ayuntamiento de Madrid, 2003, p. 15-30.
- LOTMAN, Iuri M., *La semiosfera I. Semiótica de la cultura y del texto*, trad. de Desiderio Navarro, Madrid, Cátedra, Universitat de València, 1996.
- MAÑÓN, Manuel, *Historia del Teatro Principal de México*, 2a. ed., México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Instituto Nacional de Bellas Artes, 2009.
- MCCONACHIE, Bruce A. “El uso del concepto de hegemonía cultural en la historia del teatro”, en Thomas Postlewait y Bruce A. Mc-Conachie (eds.), *La interpretación del pasado teatral. Ensayos sobre historiografía de la escenificación*, trad. de Dolores Ponce, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Instituto Nacional de Bellas Artes/Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Teatral Rodolfo Usigli, 2010.

- MENDOZA, Vicente T., “Música tradicional de Guerrero”, *Nuestra Música*, México, año IV, n.15, julio de 1949, p. 198-214.
- , “Música en el Coliseo de México”, *Nuestra Música*, México, año VII, n. 26, 2o. trimestre de 1952, p. 108-133.
- , “La música tradicional española en México”, *Nuestra Música*, México, año VIII, n. 29, 1er. trimestre de 1953, p. 5-34.
- OCHOA SERRANO, Álvaro, *Mitote, fandango y mariacheros*, Zamora, El Colegio de Michoacán, 2000.
- ORTIZ, Alejandro, *Teatro y vida novohispana. Siete ensayos*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, 2011.
- ORTIZ NUEVO, José Luis, *Tremendo asombro al peso*, t. 1, Sevilla, Libros con Duende, 2012.
- RUIZ MAYORDOMO, María José, “El papel de la danza en la tonadilla escénica”, en *Paisajes sonoros en el Madrid del siglo XVIII. La tonadilla escénica*, Madrid, Museo de San Isidro/Ayuntamiento de Madrid, 2003, p. 61-71.
- RUSSELL, Craig H., *Santiago de Murcia’s “Códice Saldívar no. 4”. A Treasury of Secular Guitar Music from Baroque Mexico*, Urbana, University of Illinois, 1995.
- SALDÍVAR, Gabriel, *Historia de la música en México (épocas precortesiana y colonial)*, México, Secretaría de Educación Pública/Publicaciones del Departamento de Bellas Artes, 1934.
- VALDIVIA SEVILLA, Francisco Alfonso, *Libro de diferentes cifras M/811 (1705)*, Madrid, Sociedad de la Vihuela, 2008.
- WIDDESS, Richard, “Historical Ethnomusicology”, en Helen Myers (ed.), *Ethnomusicology. An Introduction*, Londres, MacMillan Press, 1992, p. 219-231.

Fonogramas

- Conjunto Tlacotalpan, *Conjunto Tlacotalpan*, México, Radio Corporation of America Victor, 1981.
- Ensamble Continuo, *Laberinto en la guitarra. El espíritu barroco del son jarocho*, México, Urtext Digital Classics/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, 2002.
- Varios intérpretes, *Folklore mexicano, Antología del son jarocho*, México, Discos Musart, s. f.
- Varios intérpretes, *Sones de México, Antología*, v. 15, México, Fonoteca del Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1974.
- Varios intérpretes, *Sones de Veracruz*, v. 6, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Instituto Nacional de Antropología e Historia/Ediciones Pentagrama, 2002.