



Universidad Michoacana de San
Nicolás de Hidalgo



Facultad de Historia
Maestría en Historia con opción en Historiografía

***El jarabe de los Balcones
de la tierra caliente...***

*práctica lírica, musical y coreográfica de la
cultura popular generadora de identidad
regional*

T E S I S

PARA OBTENER EL TÍTULO DE
**MAESTRO EN HISTORIA
CON OPCIÓN EN HISTORIOGRAFÍA**

**P R E S E N T A:
LIC. ULISES SALAZAR ROSALES**

DIRECTOR DE TESIS:
DR. JORGE AMÓS MARTÍNEZ AYALA

MORELIA, MICHOACÁN A FEBRERO DE 2023



Universidad Michoacana de San
Nicolás de Hidalgo

Facultad de Historia
Maestría en Historia con opción en Historiografía

***El jarabe de los Balcones
de la tierra caliente...***

*práctica lírica, musical y coreográfica de la
cultura popular generadora de identidad
regional*

T E S I S

PARA OBTENER EL TÍTULO DE
**MAESTRO EN HISTORIA
CON OPCIÓN EN HISTORIOGRAFÍA**

**P R E S E N T A:
LIC. ULISES SALAZAR ROSALES**

DIRECTOR DE TESIS:
DR. JORGE AMÓS MARTÍNEZ AYALA

MORELIA, MICHOACÁN A FEBRERO DE 2023

Para Arely Liliana Padilla García

En principio, los agradecimientos son muchos puesto que un montón de amigos y compañeros colaboraron acá. Quiero agradecer a mi asesor, el Dr. Jorge Amós Martínez Ayala quién ha guiado enormemente mi proceder en esto de la “academia”, por ser un buen mentor y por mostrarme las herramientas interdisciplinarias para esta investigación.

A la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, específicamente a la Facultad de Historia y a su cuerpo académico. A los miembros del sínodo, entre ellos: la Dra. María Teresa Cortés Zavala, la Dra. Cecilia Adriana Bautista García, el Dr. Miguel Ángel Gutiérrez López y el Dr. Alejandro Martínez de la Rosa, por su dedicación, paciencia y buenos comentarios en torno a la mejora de la tesis. Agradezco también, al Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (CONACYT) por otorgar la beca hacia mi persona, cual colaboró infinitamente en la realización del proyecto en cuestión.

Debo agradecer a los entrevistados, quienes han compartido a esta tesis: experiencias, saberes y momentos. A don Guillermo Santoyo Díaz y a don Carmelo Rivera Reyes, mostrando a las prácticas musicales, líricas y coreográficas desde la tradición oral; y como un proyecto de fomento artístico y cultural, respectivamente. Aquí mismo, a los integrantes de Los jabalines de Escobillas y a Los Potrillos de Turicato, echando sonos, gustos y jarabes entre las fiestas de la región con un carácter de transformación musical; y a mi carnal, Nacho Maldonado por su ayuda y colaboración en ese arduo trabajo de campo. Al maestro Pablo Suarez Torres, por facilitarme documentos y registros de Casa de Cultura “Marcos A. Jiménez”, importantes para el desarrollo discursivo de la tesis.

En ese sentido, debo agradecer el apoyo, comprensión y esfuerzo de Edwin y Jonathan Padilla, pues sin duda alguna, contribuyeron de manera importante en el progreso del trabajo. Por último a quien le debo un montón, a mi compañera Liliana, por trabajar indudable e incansablemente en el proyecto; por siempre estar y por siempre ser.

ÍNDICE

RESUMEN/ABSTRACT..... 10

POR AQUÍ VOY EMPEZANDO...

**ENTRADA AL JARABE Y A LAS IDENTIDADES,
METODOLOGÍAS Y HERRAMIENTAS CONCEPTUALES
PARA SU ABORDAJE 12**

CAPÍTULO I

EL PALOMO Y LA PALOMA...

**LA DANZA COMO ELEMENTO DE ANÁLISIS
HISTORIOGRÁFICO PARA UNA APROXIMACIÓN
AL ESTUDIO DEL JARABE 28**

DANZA, CULTURA Y CLASES SOCIALES..... 32

FRUTOS DE MUJER 39

ESCENARIOS RITUALES..... 44

CUERPO VESTIDO DE NACIÓN 51

DANZA FOLKLÓRICA EN CHIAPAS 59

CAPÍTULO II

DOÑA CIRULANA NO META LA MANO...

**NOCIÓN E INTERPRETACIÓN DEL JARABE DESDE
LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XX EN ESTUDIOS
ESPECIALIZADOS: MOTIVOS Y FORMAS DE USO 65**

*LA IDENTIDAD ENTREVERADA EN LOS ESTUDIOS
DEL FOLKLOR POSREVOLUCIONARIO 71*

*DANZAS, BAILES Y JARABES...
NOCIONES E INTERPRETACIONES DEL JARABE..... 78*

<i>NOCIONES DEL JARABE</i>	79
<i>INTERPRETACIONES SOCIALES Y CULTURALES DEL JARABE</i>	93
CAPÍTULO III	
SEÑORES Y SEÑORITAS, UN FAVOR LES VOA PEDIR...	
PRÁCTICAS MUSICALES, LÍRICAS Y COREOGRÁFICAS	
COMO GENERADORAS DE IDENTIDADES Y TRANSFORMACIONES	
EN LOS BALCONES DE LA TIERRA CALIENTE	101
<i>EL JARABE DE LOS BALCONES DE LA TIERRA CALIENTE</i>	107
<i>LAS MISIONES CULTURALES EN LA REGIÓN</i>	116
<i>PROCESOS DE ENSEÑANZA Y NATURALIZACIÓN</i>	
<i>DE LAS PRÁCTICAS TRADICIONALES</i>	122
<i>LA DIVISIÓN SEXUAL DEL TRABAJO EN EL JARABE</i>	
<i>DE LOS BALCONES DE LA TIERRA CALIENTE</i>	127
<i>IDENTIDADES REGIONALES EN TRANSFORMACIÓN...</i>	
<i>EL JARABE DE LOS BALCONES DE LA TIERRA CALIENTE</i>	131
CONCLUSIÓN GENERAL	138
BIBLIOGRAFÍA, ÍNDICE Y ANEXOS	148
<i>BIBLIOGRAFÍA</i>	149
<i>ÍNDICE DE IMÁGENES</i>	156
<i>ANEXOS DEL CAPÍTULO III</i>	157
<i>GUÍA DE REFERENCIA PARA ENTREVISTAS</i>	157
<i>LABORES DE LA DIRECCIÓN DE MISIONES CULTURALES</i>	158
<i>INFORME MENSUAL DE MISIONES CULTURALES (COMUNIDAD)</i>	159

RESUMEN

El jarabe como práctica musical, lírica y coreográfica ha sido una herramienta fundamental para la formación de las identidades sociales; durante el periodo posrevolucionario, dicha práctica popular fungió como mecanismo invariable entre los modelos educativos, fomentando los estereotipos nacionales a través de sus representaciones bailables. En este trabajo, se mostrarán distintos procesos generados en torno al jarabe; en principio, el papel que juega el nacionalismo mexicano y su proyecto de homogeneidad social en la instauración de las identidades, seguido por las formas teóricas y metodológicas con las que se ha aproximado al estudio del jarabe en el Occidente mexicano, particularizando en la región que nos interesa: los Balcones de la Tierra Caliente, y finalmente, pondremos cuidado en la transformación de la identidad regional a través de la apropiación y resignificación de los elementos sociales y culturales impulsados por el Estado Mexicano y la Industria Cultural. Así mismo se tocarán otras ideas, tales como: la región y sus formas para una aproximación categórica, además de la noción de jarabe como tópico central en el desarrollo de la investigación.

PALABRAS CLAVE: nacionalismo, identidad, procesos de transformación, región, apropiación y resignificación

ABSTRACT

The jarabe as a musical, lyrical and choreographic practice has been a fundamental tool for the formation of social identities; during the post-revolutionary period, this popular practice served as an invariable mechanism among educational models, promoting national stereotypes through its danceable representations. In this work, different processes generated around the jarabe will be shown; first, the role played by Mexican nationalism and its project of social homogeneity in the establishment of identities, followed by the theoretical and methodological ways in which the study of the jarabe in western Mexico has been approached, focusing on the region we are interested in: the Balcones of Tierra Caliente, and finally, we will pay attention to the transformation of regional identity through the appropriation and resignification of social and cultural elements promoted by the Mexican State and the Cultural Industry. We will also touch on other ideas such as: the region and its forms for a categorical approach, as well as the notion of jarabe as a central theme in the development of the research.

KEY WORDS: nationalism, identity, transformation processes, region, appropriation and resignification

Por aquí voy empezando...

*Entrada al jarabe y a las identidades,
metodología y herramientas conceptuales
para su abordaje*

El jarabe como forma musical, lírica y coreográfica ha sido uno de los elementos centrales en los diferentes intentos de nación. En principio, asistió los cantos de descontento causado por las desigualdades sociales entre la población secular del virreinato, entrado el siglo XIX comenzaba a pensarse como símbolo del incipiente sentimiento nacional que evocaba lucha y libertad para consolidar una patria emancipada; y durante la posrevolución, bajo esta premisa, el discurso nacionalista lo incluyó en la formación social, educativa e identitaria del México moderno.

El discurso nacional sostenía que el pueblo mexicano debía “instruirse” social, educativa y culturalmente a través de programas emanados principalmente de la naciente institución educativa posrevolucionaria; luego, entre las comunidades rurales, dicha educación integral llegó. La instauración de institutos sociales representaría la transformación de la cotidianidad de los pobladores rurales, principalmente, a partir de las Misiones Culturales (1923), quienes como objetivo central era fomentar el desarrollo moral, cívico e intelectual de ciudadano mexicano; promoviendo actividades educativas y recreativas (Calderón Mólgora, 2018). Los maestros misioneros, realizaban recorridos por diversos pueblos de Oaxaca, Guerrero y Michoacán, principalmente, recolectando y mostrando músicas y danzas: sones y jarabes como parte del proyecto nacionalista, en donde, desde posturas funcionalistas, dichas prácticas musicales y dancísticas eran reproducidas en contextos ajenos a los que se pertenecían.

En *los Balcones de la Tierra Caliente*, específicamente en los que pasan por Ario de Rosales, Turicato y Tacámbaro, dichas acciones culturales también se llevaron a cabo. Recordemos que Tacámbaro fue sede de la primera Escuela Normal Rural de México (1922), lo que llevo al Estado Mexicano instaurase en la región a través de sencillas charlas sobre moral, educación cívica y cultural, en donde se fomentaba el discurso de identidad nacional. En los años posteriores, las prácticas culturales continuaban siendo el elemento fundamental nacionalista, replicándose como modelo absoluto entre las distintas regiones mexicanas; y durante los años sesenta, en los Balcones, aparecerían de nueva cuenta los misioneros culturales encargados de la enseñanza, naturalización y “montaje” de bailables nacionales en escuelas de formación básica, impregnados por el discurso nacionalista y con la participación del jarabe como práctica estereotipada “principal”.

En ese sentido, dichas prácticas culturales han sido una cómoda herramienta para el Estado Mexicano en torno a la construcción de las identidades nacionales, esas que integran y cohesionan a la sociedad, es por ello que es de nuestro interés, aproximarse a los procesos de conformación de identidades, tanto nacionales como regionales a partir de las prácticas musicales, líricas y coreográficas, en específico el jarabe; observando los procesos de apropiación, resignificación y transformación de elementos culturales instaurados por el Estado Nacional, y cómo éstos, son replicados de manera regional generando *su propia identidad*. De tal forma que las preguntas fundamentales a las que trata de dar respuesta esta investigación, están pensadas en dos momentos, primero de manera general y después en específico: ¿qué ha motivado al Estado Mexicano posrevolucionario emplear a las prácticas musicales, líricas y coreográficas de la cultura popular (Beezley, 2008; García Canclini, 1989), en específico al jarabe, como herramienta en la construcción de identidades sociales (Giménez, 2007)? enseguida, y contrastando: ¿qué procesos sociales y culturales se han generado desde los Balcones de la Tierra Caliente, para contraponerse a las identidades impuestas por el Estado Mexicano?

Aunado a lo anterior, debemos de aclarar nuestra delimitación geográfica y temporal; en principio, la delimitación temporal que esta investigación plantea es, del primer tercio del siglo XX —periodo en el que el nacionalismo comienza a tener efectos en la conformación de las identidades nacionales a partir de las prácticas culturales recuperadas por las Misiones Culturales— hasta la actualidad, puesto que entre las comunidades de los Balcones de la Tierra Caliente siguen efectuándose acciones con fines políticos, sociales y educativos que influyen a la conformación y transformación de las identidades sociales entre las dos esferas: nacionales y regionales. Por su parte, *los Balcones de la Tierra Caliente* son nuestra delimitación geográfica, aunque no en su totalidad. Estos se ubican en la parte sur de Michoacán, formados por el vértice de la sierra de Oztumatlán; los Balcones van desde el norte del municipio de La Huacana, pasando por Ario de Rosales, Turicato, Tacámbaro, Villa Madero, Tzitzio, Zitácuaro y fuera del límite político hasta San Felipe del Progreso en el estado de México (Martínez Ayala, 2016). Cabe aclarar que, el estudio se delimitará a los Balcones que pasan por Ario de Rosales, Turicato y Tacámbaro; vale agregar también que una definición más extensa sobre los Balcones de la Tierra Caliente, se abordará en el tercer capítulo de esta investigación.

Como bien se ha mencionado, el interés fundamental de nuestra tesis es observar los procesos de conformación de las identidades sociales, partiendo de las prácticas culturales populares, valiendo decir entonces que el objetivo central es: identificar las razones por las que el Estado Mexicano llevó al empleo a las prácticas musicales, líricas y coreográficas de la cultura popular, particularmente al jarabe, como una herramienta en la construcción de identidades sociales; explicando de esta manera los procesos sociales y culturales que se han generado entre las comunidades de los Balcones de la Tierra Caliente, contrastando a las identidades impuestas por el Estado Mexicano, e influenciando a las transformaciones de dichas prácticas culturales. Ahora bien, como objetivos particulares de este trabajo:

- a) Dar cuenta del uso político que el Estado Mexicano efectúa con las prácticas musicales, líricas y coreográficas de la cultura popular, particularmente el jarabe, forjando identidades sociales.
- b) Identificar y explicar los procesos sociales y culturales que han influenciado a la transformación de las prácticas culturales en los Balcones, incluyendo la generación de las identidades regionales.
- c) Aproximarse a una conceptualización vigente del “jarabe”, otorgada por los agentes sociales de los Balcones de la Tierra Caliente, en cuestión.

Bajo esta premisa, el motivo fundamental por el que el Estado Mexicano posrevolucionario dio empleo a las prácticas musicales, líricas y coreográficas de la cultura popular para la construcción de las identidades sociales, en nuestro caso el jarabe, se puede exponer como hipótesis, de la siguiente manera: durante la posrevolución, el Estado Nacional impulsó una búsqueda por el estereotipo “mexicano” (Pérez Montfort, 2003) retomando expresiones artísticas de la cultura popular (Beezley, 2008; García Canclini, 1989), que vincularan a lo tradicional y a lo moderno y que reprodujeran formas simbólicas de cohesión social (Hobsbawn, 2002) en el México posrevolucionario. En ese sentido, las prácticas culturales en general, pero particularmente el jarabe, que había mostrado ser un elemento fundamental en los diferentes ensayos de conformación de un proyecto nacional en nuestro país desde la Independencia a la Revolución Mexicana, formó parte de los modos de resistencia (Scott, 2000) y del naciente sentimiento patriótico nacionalista (Hernández Jaramillo, 2017); por lo que más tarde sería usado por el Estado Mexicano posrevolucionario

como herramienta en la construcción de identidades sociales (Giménez, 2007) para inculcar y naturalizar creencias, valores y códigos convencionales de conducta entre los ciudadanos; además de instaurar la estabilidad social (Hobsbawn, 2002) después del levantamiento armado. Así pues, las prácticas culturales recuperadas por las Misiones Culturales serían estétizadas, estereotipadas e incluidas en el proyecto educativo de formación básica en el país; en donde los concursos y festivales escolares se encargarían de difundirlas como símbolos de la identidad nacional (Martínez García, 2007).

En la década de los sesenta, el discurso nacionalista tardío que permeaba aún distintas regiones mexicanas, incluyendo a los Balcones de la Tierra Caliente —los que pasan por Ario de Rosales, Turicato y Tacámbaro—, fomentaba la reproducción de “cuadros típicos mexicanos” con la figura máxima del jarabe como estereotipo nacional (Pérez Montfort, 2003), vinculado su instauración con elementos que generaran las identidades sociales; años más tarde, se continuaban ejerciendo dichas acciones culturales en la región con la llegada de los Conjuntos Culturales Magisteriales (Rivera Reyes, 2023), procedentes de un mismo objetivo nacionalista: homogeneidad social. Aunado a ello, y agregando a nuestra hipótesis que en lo que va del siglo, la Industria Cultural (Horkheimer y Adorno, 1994) también ha generado procesos sociales, culturales y de transformación en la región, es decir, *la apropiación* y *la resignificación* de las prácticas culturales que menciona Sevilla (1990), ha permeado entre las comunidades de los Balcones de la Tierra Caliente, bajo mecanismos de reproducción social (Bourdieu, 2011), donde quienes desarrollan las prácticas culturales en cuestión, van incluyendo “otros” elementos que transforman y generan las identidades regionales. Desde la propuesta bourdiana, en las prácticas culturales, particularmente en el jarabe, se incorporan nuevas formas de ejecución musical, instrumentación, repertorio, entre otros, que satisfacen las funciones sociales de manera interna entre las comunidades; de tal forma que la apropiación y resignificación, transforma los valores, los sentimientos y los comportamientos sociales preestablecidos por el discurso nacional, además de generar identidades regionales con sentido y vigencia para los agentes locales.

Por otro lado, el pensamiento historiográfico de los estudiosos de las prácticas musicales, líricas y coreográficas durante gran parte del siglo XX, fijaba su mirada en la formación de una identidad a través de la cultura nacional (Alonso Bolaños, 2008); autores como Gabriel Saldívar (1937), Otto Mayer-Serra (1941), Vicente T. Mendoza (1956) y Josefina Lavalle (1988) retornaban a la identificación de los orígenes de lo “mexicano”, y en particular, de las prácticas culturales a partir de ciertos prejuicios positivistas replicados en los discursos musicales imperantes del México moderno. En estos trabajos con incipiente enfoque etnográfico y musicológico se pretendía, bajo el uso de fuentes primarias situadas en documentos de los siglos XVIII y XIX, principalmente en información en el Archivo General de la Nación, partituras del siglo XIX y poca observación en campo, mostrar las características centrales desde posicionamientos temáticos de las prácticas culturales en particular del jarabe, comenzado con el consenso casi unánime de su origen hispánico, la incorporación de elementos musicales influenciados por las culturas locales y sus funciones sociales determinadas; dejando de lado las reflexiones teóricas acerca del cómo estas prácticas han sido empleadas por el Estado Mexicano para construir identidades sociales.

En cuanto a los estudios sobre las prácticas culturales de los sectores populares, vale decir que, comenzarían a desarrollarse después de la segunda mitad del siglo XX, retomando posicionamientos marxistas con ciertos estructuralismos. Uno de los primeros en fijar la mirada a la cultura popular, fue Lombardi Satriani (1975), quien años más tarde sería pieza clave en: *Danza, cultura y clases sociales* (1990) de Amparo Sevilla; que a su vez, esta última sería retomada por Pablo Parga (2004) y Gómez Padilla (2017) por sus conclusiones en torno al cómo el Estado Mexicano emplea a las prácticas culturales de los sectores populares para normalizar valores, creencias y comportamientos sociales mediante discursos oficiales y estandarizaciones con el fin de construir los “ideales” de los símbolos e identidades nacionales. Cabe decir que, la mayoría de estos trabajos han usado métodos de análisis edificados en la revisión bibliográfica y documental, exploración en archivos y hemerotecas, además de otras fuentes distintas a las empleadas por la Historia “tradicional” (Burke, 1996): representaciones corporales, iconografía, música, lírica popular y entrevistas personales.

Respecto a las investigaciones desde el Occidente mexicano, y de manera regional que nos ocupa sobre la práctica del jarabe, han surgido de manera tardía, quizá hace un poco más de quince años, por ello son relativamente breves los trabajos que se han realizado. Investigadores como Martínez Ayala (2004), Chamorro Escalante (2006), Martínez de la Rosa (2008), González (2009), Durán Naquid (2016), Escoto Robledo (2017), Mejía Almonte (2021) y mi propia investigación, Salazar Rosales (2019), han escrito sobre el tema en cuestión, sin embargo, se han abordado desde perspectivas diferentes a las planteadas en este trabajo de investigación. Dichas investigaciones, se consolidan desde diversas disciplinas; son narradas a partir del empleo de diferentes herramientas metodológicas, es por ello que algunas, surgen desde la musicología, empleando partituras, documentos escritos comparables y análisis musical; otras desde la etnografía con entrevistas en campo, observaciones y comprobaciones empíricas; y otras más, desde la fenomenología de la experiencia contando el comportamiento del género para cada situación de interés en específico.

En ese sentido, para justificar nuestra investigación podemos exponer que la mayoría de los textos consultados, han empleado la propuesta en la que se piensa al jarabe como un género musical vinculado al baile, sin embargo no incluyendo sus otros aspectos, tales como la lírica y lo dinámico del género mismo. Existen textos desde los años treinta del siglo pasado en los que se muestra al jarabe como una danza con el mote “nacional”, bajo intereses políticos del nacionalismo: esa idea de homogeneidad social impuesta por el Estado Mexicano; ahora bien, en las investigaciones recientes, particularmente las que han surgido desde el Occidente mexicano, se ha caracterizado al jarabe desde su estructura musical, y otros más, desde aspectos de la cultura *in situ*, en donde se cumplen funciones sociales entre los contextos festivos, pero pocos han cuestionado la idea de que la construcción de las identidades sociales a través de este género, ha sido regulada por el Estado Mexicano, interviniendo en el comportamiento social del ciudadano mediante formas disciplinarias (Foucault, 2005) instauradas en la conformación de cuadros folklóricos escolares, donde aparece el jarabe como eje central (Pérez Montfort, 2003). En estos textos sobre el jarabe, tampoco se da muestra de cuales son los procesos sociales y culturales que se han empleado desde dentro de las comunidades en contraparte de las identidades nacionales; identidades regionales en constante transformación a partir de la apropiación y resignificación de los elementos provenientes desde el Estado.

En esta investigación, además de aproximarse a la explicación de los procesos antes mencionados, el aporte historiográfico puede atenderse en dos niveles de observación. El primero, fija su mirada en el análisis de las formas teóricas y metodológicas con las que ha procedido el estudio del baile y la danza en México, particularizando en casos regionales con el jarabe. Lo anterior, con el objeto de formular herramientas para una investigación crítica en torno a la construcción de las identidades nacionales, y del cómo se emplea a la práctica cultural para generar a las otras identidades, las regionales.

El segundo nivel, se centra en la aproximación a la noción de jarabe que se tiene entre los agentes sociales de los Balcones de la Tierra Caliente, puesto que de manera reiterada en distintos de los textos se evidencian definiciones que no corresponden totalitariamente a lo que se desarrolla entre los contextos festivos y prácticas comunitarias; es decir, se muestra al jarabe como piezas musicales y bailables, pero no como un género musical, lírico y coreográfico con una reproducción dinámica. Finalmente, esta investigación tiene también el ánimo de incentivar a los nuevos investigadores para realizar trabajos sobre las prácticas musicales, líricas y coreográficas de los Balcones de la Tierra Caliente a partir de distintas perspectivas teóricas y metodológicas, dejando abierto el diálogo entre las posturas tomadas en esta tesis y las propuestas en investigaciones posteriores.

Ahora bien, lo que respecta a nuestro marco teórico comenzaremos diciendo que, uno de los planteamientos fundamentales para la realización de esta tesis, es el concepto de *identidades sociales* propuesto por el sociólogo Gilberto Giménez. Dicho concepto colabora a la idea de que las identidades no son un proceso unitario, y corresponden más bien a varios que se entrelazan (Bartolomé, 2006) siendo cambiantes entre las sociedades a través del tiempo, son pues dinámicas; de esta manera, los diversos procesos históricos mexicanos han propiciado una serie de factores ideológicos para ejercer control social mediante la construcción de identidades sociales. Por su parte, las identidades tienen que ver con las representaciones sociales que tenemos acerca del nosotros y de los otros, eso que es cambiante y diferenciable entre “ellos” y “estos otros”. En palabras de Giménez retomando a Melucci (2001), las identidades sociales [*regionales*] son:

[...] un conjunto de prácticas sociales que involucran simultáneamente a cierto número de individuos o –en un nivel más complejo– de grupos; que definen sus diferencias de otros sujetos y de su entorno social mediante la autoasignación de un repertorio de atributos culturales e ideológicos frecuentemente valorizados y relativamente estables en el tiempo. Así entendida, la acción colectiva abarca una gran variedad de fenómenos empíricos como movimientos y *organizaciones* sociales, conflictos étnicos, acciones guerrilleras, manifestaciones *culturales* y de protesta, huelgas, motines callejeros, movilizaciones de masa, etc. (Giménez, 2007: 61-68)

El concepto de identidades sociales lo empleo en este trabajo para atender a los procesos de homogeneidad entre la sociedad, formulando ideologías como un sistema de ideas, creencias y valores sociales que expresen los intereses del Estado Mexicano mediante discursos legitimados instaurados en la formación educativa y otros medios oficiales; sin embargo también, es empleado para dar cuenta de las identidades con el mote “regional” que son generadas para contraponerse a las impuestas por el Estado, y que se representan a través de las prácticas culturales desarrolladas entre las comunidades de los Balcones de la Tierra Caliente: sones, gustos, corridos, cumbias y jarabes. Otra de las nociones reiteradas en el transcurso de esta tesis, es el concepto de *cultura popular* pensada bajo la propuesta gramsciana en la que se entiende a la producción popular por su posición frente a lo que se construye en la «clase dominante» (Espinal Pérez, 2008), en otras palabras, lo “popular” es la consecuencia de la acumulación desigual del capital económico y cultural entre los sectores de una misma sociedad. En palabras de García Canclini:

Las culturas populares [más que la cultura popular] se configuran por un proceso de apropiación desigual de los bienes económicos y culturales de una nación o etnia por parte de sectores subalternos, y por la comprensión, reproducción y transformación, red simbólica, de las condiciones generadas y propias de trabajo. (García Canclini, 1989: 62)

A partir de esta propuesta, se entenderá en esta tesis por cultura popular como el conjunto de prácticas culturales de la cotidianidad de las comunidades de los Balcones de la Tierra Caliente como un modelo de oposición, resistencia y transformación (Scott, 2000) mediadas en la literatura oral, el baile y las músicas tradicionales, cuales poseen relevancia en estos espacios, pero nula influencia con las élites.

Por otro lado, la noción de *prácticas musicales, líricas y coreográficas* es también reiterada. Primeramente, la práctica *coreográfica/dancística* es entendida como el movimiento humano en el que interviene una serie de acciones ritualizadas a las que Barba denomina, *técnicas corporales extracotidianas* (1990) retomando a Marcel Mauss; a partir de ellas se adquieren un conjunto de hábitos disciplinarios que les permite apropiarse y disfrutar su cuerpo, a la vez que lo sensibiliza para lograr tal contundencia comunicativa y expresiva para convertirse en ofrenda para los otros; tiene que ver con la organización cultural de valores y de movimientos predeterminados en los espacios específicos de ejecución, es decir, se trata de pensar, organizar y bailar (Ferreiro Pérez, 2005: 60). En cuanto a *las prácticas musicales*, algunos autores la señalan como un sistema dinámico de actos musicales que favorecen al mantenimiento de su identidad y preservación cultural por medio de la experiencia musical (Cirio, 2003), de acuerdo con esta postura, las prácticas musicales están reguladas por un conjunto de normas preestablecidas. Por su parte, Cornelio Chaparro considera como práctica musical a:

[...] una forma específica de acción colectiva que interviene en los procesos de producción y reproducción social; vinculada a disposiciones culturales en espacios donde se objetivan y difunden los símbolos y valores que conforman la cosmovisión de las sociedades. [...] es el depósito de la experiencia colectiva que da sentido a la sociedad, al individuo y a sus relaciones con naturaleza. (Cornelio Chaparro, 2007: 4)

En cuanto a *la práctica lírica*, vale decir que ésta se remite al quehacer poético en sus diferentes géneros literarios; expresando emociones y pensamientos desde la subjetividad mediante inspiraciones materiales capaces de vincular su contenido simbólico y ritual con la expresión *social* momentánea (García Baeza, 2012). La lírica popular por su parte, corresponde a una gran tradición hispánica en donde hay diferencias regionales respecto a la métrica, a los recursos expresivos empleados, y a las preferencias contextuales sobre metáforas vegetales y animales con connotaciones diversas (Frenk, 1975: 24); en ese sentido, las estructuras poéticas contienen en su construcción, un discurso ambivalente empleado por la colectividad: *el plano fónico y el plano semántico*, menciona Jean Cohen (1997), es decir, la expresión y el contenido respectivamente. Estas interacciones poéticas y sociales suceden constantemente en la forma poética más común del jarabe de los Balcones de la Tierra Caliente: la copla.

Así pues, las prácticas musicales, líricas y coreográficas de la cultura popular, en particular el jarabe, están pensadas como textos culturales capaces de ser interpretadas (Geertz, 2003); de tal forma que, es a través de ellas que la reproducción social mantiene vigente a una serie de valores y comportamientos que van generando y transformando a las identidades sociales, en su carácter regional. Por otra parte, durante el desarrollo del trabajo, también aparecen reiteradas otras nociones con fundamentos relevantes para el argumento discursivo del mismo, tales como: *nacionalismo*, *formas ejecutivas* y *contexto festivo*.

El nacionalismo es un tipo de teoría política encargado de contrarrestar el discurso extranjero mediante un posicionamiento ideológico, principalmente identitario [social, económico y cultural] de un determinado conjunto de habitantes en un territorio específico; para David Brading (1988), el nacionalismo es un asunto de autodefinición, una búsqueda constante en la que se remite al pasado histórico nacional en pos de enseñanzas e inspiración que sea una guía para el presente (*apud.* Parga, 2005: 32). Por su parte, Ernest Gellner en su libro *Naciones y nacionalismo*, sugiere que el nacionalismo es:

[...] un principio político que sostiene que debe haber congruencia entre la unidad nacional y la política [...] es la existencia de unidades políticamente centralizadas [...] y *es finalmente* una invención artificial e ideológica *como una* imposición general de la cultura desarrollada de una sociedad que hasta entonces *representa* una mayoría [...] aprovechando algunas de las culturas existentes, en las que generalmente son transformadas durante y *para* el proceso. (Gellner, 2001: 13-82)

Es así que en este trabajo, el nacionalismo se entiende como un sistema ideológico políticamente organizado por un Estado mayoritario, en nuestro caso el Mexicano, que se encarga de regular, imponer, transformar y no de generar prácticas culturales específicas conforme a los intereses políticos, relacionados con el poder, la construcción de estereotipos y acciones culturales que fomenten la homogeneidad social en un territorio determinado. En cuanto a las *formas ejecutivas*, tienen que ver propiamente con la ejecución o interpretación musical en sus distintas maneras de aproximarse a la experiencia musical, a través de intensidades, velocidad, afinaciones y tesituras; preestablecidas dentro de un conjunto social y en relación directa con disposiciones culturales que resaltan los códigos de sociales regionales, tales como: gustos, comportamientos y emociones.

En nuestra tesis, el *contexto festivo* de los Balcones de la Tierra Caliente, remite a ser un espacio social y cultural colectivo de carácter ritualizado, en el que se involucra un conjunto de sucesos y de acciones que rodean a un fenómeno particular —bodas, onomásticos, cumpleaños u otras razones (Martínez Ayala, 2008)— donde participan valores, símbolos e ideologías capaces de condicionar su adecuada progresión *in situ*; a través de prácticas culturales como comidas, músicas y bailes regionales desde un sentido recreativo, social y de esparcimiento. Por otro lado, respecto a la organización de nuestro contenido y de la metodología empleada, vale decir que el trabajo incluye una introducción teórica-metodológica, tres capítulos —dos de carácter historiográfico y uno etnográfico— y una conclusión general, anexando información empírica y documental para sustentar el argumento central; además, la investigación estuvo direccionada a partir del análisis historiográfico en diversas obras y la etnografía entre las comunidades de la región.

En el primer capítulo se aborda un análisis detallado sobre las formas teóricas y metodológicas con las que el baile y la danza se han estudiado en México; particularizando sobre las prácticas musicales, líricas y coreográficas: el jarabe, en el segundo. En ambos capítulos, se presta atención a los intereses políticos, sociales y educativos implícitos en las investigaciones, bajo un discurso nacionalista fomentado la construcción de identidades sociales reguladas por el Estado Mexicano; y de manera empírica con información obtenida en campo, se contrastan los planteamientos discursivos anotados en los textos abordados. En nuestro segundo capítulo, además de revisar el concepto de identidad entreverada en los trabajos folklóricos de la posrevolución, un factor de estudio importante, es la noción e interpretación social y cultural del jarabe desde el Occidente mexicano, particularizando en la región de los Balcones de la Tierra Caliente, mostrando lo que se piensa del género y cómo se ha construido académicamente.

Para finalizar, en el tercer capítulo se narra la descripción etnográfica y con ello se aproxima a una categorización concreta y vigente del jarabe de los Balcones de la Tierra Caliente; además, se reflexiona sobre los procesos sociales y culturales que se han generado en relación a la apropiación y resignificación de las prácticas culturales en diálogo constante con el Estado Mexicano, contraponiendo a las identidades nacionales con las que nos ocupan: las identidades regionales y sus dinámicas transformaciones.

En forma de listado, los capítulos quedan expuestos como:

I. El palomo y la paloma...

La danza como elemento de análisis
historiográfico para una aproximación
al estudio del jarabe

II. Doña Cirulana no meta la mano...

Noción e interpretación del jarabe desde
la segunda mitad del siglo XX en estudios
especializados: motivos y formas de uso

III. Señores y señoritas, un favor les voa pedir...

Prácticas musicales, líricas y coreográficas
como generadoras de identidades y transformaciones
en los Balcones de la Tierra Caliente

Con respecto a las fuentes consultadas, cabe hacer mención que el análisis historiográfico giró en torno a las siguientes obras para el primer capítulo: *Danza, cultura y clases sociales* de Amparo Sevilla (1990), en donde se cuestiona la construcción social de las clases y los mecanismos de dominación cultural desde la hegemonía; luego, *Frutos de mujer* de Margarita Tortajada Quiroz (2001), aquí se vinculan los ejercicios de dominación atravesados por el cuerpo y el género como categorías no ajenas de los discursos ideológicos en las prácticas dancísticas; por otro lado, *Escenarios rituales* de Alejandra Ferreiro Pérez (2005), en el cual se piensa que las identidades sociales se generan a través de las prácticas que se “vuelven” ritualizadas, es decir, que de forma cotidiana la experiencia normativa contribuye a los procesos de enseñanza y naturalización ideológica; otro más es *Cuerpo vestido de nación* de Pablo Parga (2004), en este, el autor desarrolla un recorrido histórico sobre los procesos de formación nacionalista en México, en relación con los símbolos e iconos empleados para la creación de las identidades nacionales; por último, *Danza folklórica en Chiapas* de Roselver Gómez Padilla (2017), aquí se retoman las nociones de subalternidad, región, creación y apropiación de la danza aplicados bajo un carácter particular en las instituciones y agrupaciones folklóricas mexicanas.

A decir de los textos mencionados, vale decir que los criterios de selección fueron en un principio, establecidos por el abordaje teórico empleado para las clases populares, en relación con las prácticas culturales que éstas desarrollan; además de las categorías conceptuales que se usaron para la reflexión y que en su mayoría tornan a la constitución de las identidades sociales; unas establecidas, inventadas y reguladas por el Estado Mexicano, otras por discursos ideológicos mediados por nuestra propia entidad ontológica, y otras más por la cotidianidad desde un carácter ritual. De tal forma que para el caso nuestro, fueron de vasta importancia para la realización del trabajo; respecto a los propósitos historiográficos abordados, se han tomado como categorías de estudio las herramientas teóricas, metodológicas y conceptuales, así como la organización del contenido y las fuentes empleadas en su desarrollo.

Para el segundo capítulo de nuestra tesis, se tomaron en cuenta trabajos que vieron nacer la luz desde el Occidente mexicano y específicamente desde los Balcones de la Tierra Caliente, en los que se mostrara un abordaje “especializado” en el jarabe, es decir, se tomara en cuenta las categorías regionales para su designación, la construcción académica del término y su estructura musical y bailable. En otras palabras, el análisis historiográfico prestó atención en categorías de estudio, como: nociones sobre el jarabe, formas musicales e interpretaciones sociales del género, además del acercamiento a la organización, fuentes y metodologías empleadas; entre estos trabajos, se encuentran: *El Jarabe... el jarabe ranchero o de Jalisco* de Josefina Lavalle (1988), desarrollado desde ciertos posicionamientos teóricos estructuralistas; enseguida, *Mariachi antiguo, jarabe y son* de Arturo Chamorro Escalante (2006); otro más es *El cancionero tradicional de la Tierra Caliente de Michoacán* de Raúl Eduardo González (2009), cual integra un capítulo sobre el jarabe ranchero del valle de Apatzingán; ya en la región de interés desde un carácter interdisciplinario, *El jarabe de los Balcones de Tierra Caliente. Lo que los músicos y bailadores recuerdan* de David Durán Naquid (2016); luego, *A bailar este jarabe moreliano... un patrimonio desconocido* de Jorge Amós Martínez Ayala (2018); y finalmente, *El jarabe de Turicato, Michoacán. Aproximaciones al análisis y comparación musical entre el jarabe tapatío, el jarabe ranchero y el jarabe de Turicato* de Erandi Mejía Almonte (2021).

En cuanto al trabajo etnográfico, desarrollado entre las comunidades de los Balcones de la Tierra Caliente, vale decir que nuestros informantes han sido siete personas de entre 30 y 85 años de edad, quienes son músicos, promotores culturales, bailadores, profesores de educación básica y aprendices de las prácticas culturales de la región. En ese sentido, en las líneas siguientes realizamos una breve descripción de los puntos importantes de cada uno de ellos, de tal forma que dichas descripciones son mostradas a partir del cómo vamos exponiendo la información durante el desarrollo del trabajo; primeramente, don Guillermo Santoyo Díaz (84 años), bailarín de la comunidad del Cirián, municipio de Tacámbaro; aprendió a bailar jarabes, palomos, panaderos, enanos, raspas, y demás sones y gustos como parte de una tradición familiar; en donde al terminar las “cosechas” se organizaban bailes de tabla, según nos menciona. Don Luis Díaz (82 años) de la comunidad de Caracha —municipio de Tacámbaro—, por su parte, es músico y campesino dedicado a la siembra de la caña, quien según cuenta, aprendió a tocar el violín ya grande, es decir, entre los 25 y los 30 años de edad; durante la plática mencionó además que con el oficio musical, recorrió gran parte de la Tierra Caliente, tocando en bailes de tabla y fiestas familiares. Don Luis, fue también el encargado de acompañar la danza de diablos de Tacámbaro, que cada año se lleva a Carácuaro en visita del Cristo Negro durante el miércoles de ceniza.

Enseguida, otro de nuestros informantes, fue Ángel Cervantes Cervantes (35 años) de Turicato: profesor normalista y perteneciente a *Los Portillos de Turicato*, agrupación de carácter regional con diversas transformaciones sociales y musicales en cuanto a su repertorio, instrumentos y formas de ejecución empleadas. Por otro lado, el maestro Carmelo Rivera Reyes (84), fundador de la Casa de la Cultura “Marcos A. Jiménez” de Tacámbaro, promotor cultural y profesor normalista, quien perteneció a los Conjuntos Culturales Magisteriales en 1987; durante la entrevista, nos mostró datos relevantes sobre las prácticas culturales desarrolladas en la región en la segunda mitad del siglo XX. Luego, Dania Fernanda Basaldúa Miranda (30 años), quien es profesora normalista y aprendiz de las prácticas culturales, además de participante activa en acciones culturales de difusión y fortalecimiento del patrimonio musical y dancístico de la región.

Finalmente, entrevistamos también a Raúl Reyes Aburto (44 años) y a Martín Aburto Ramírez (34 años), ejecutantes de violín y vihuela, respectivamente; y pertenecientes a la agrupación regional *Los jabalines de Escobillas*, quienes se han caracterizado por la apropiación y resignificación de las prácticas culturales de carácter comercial, mostrándolas como parte de un repertorio “propio”. El conjunto en cuestión, solo en algunos de los contextos festivos se autodomina “mariachi” puesto que incluyen entre su efectivo instrumental, la trompeta; además, Los jabalines de Escobillas está integrado por seis músicos, cuatro de Las Escobillas y dos de comunidades vecinas: Pedernales y La Salada, municipio de Ario de Rosales, este último. Ahora bien, los nombres y edades de los otros integrantes, son: Marcos (40 años) y Arcadio Aburto Ramírez (33 años), Brayan Martínez Arteaga (20 años) y Gustavo Castro Herrera (22 años).

CAPÍTULO I

El palomo y la paloma...

La danza como elemento de análisis

*historiográfico para una aproximación al estudio
del jarabe*

Recordemos que los posicionamientos historiográficos, representan las herramientas de análisis con las que se reflexiona el objeto y/o proceso de estudio, es decir, el cómo y el qué se ha escrito sobre el tema en cuestión a partir de propuestas teóricas y metodológicas, además del uso de fuentes, nociones y significados empleados en el desarrollo de la investigación. La historiografía es fundamental para entender los procesos sociales, económicos, políticos y culturales implícitos en cualquier objeto a estudiar.

En nuestro primer capítulo, el abordaje historiográfico estará centrado en la observación y análisis de textos que desarrollen el estudio de la danza en México. Para los propósitos historiográficos, se tomará como categoría de estudio las herramientas teóricas, metodológicas y conceptuales con las que la danza ha sido abordada, así como la organización del contenido y las fuentes empleadas para su desarrollo. Vale la pena mencionar que dicha historiografía, no se abordará propiamente desde el proceso fundamental de estudio en ésta tesis, el jarabe; sino más bien, se indagará sobre las formas en las que se ha escrito sobre el tópico dancístico y coreográfico, y al finalizar las descripciones de los trabajos propuestos, se reflexionará sobre ellos vinculando y perfilando nuestro interés para el siguiente capítulo.

La razón por la que en nuestro primer capítulo, el objeto historiográfico de análisis central es el estudio de la danza y no del jarabe, es justamente porque desde su aparición en 1752, entre el imaginario colectivo, al referirse al jarabe se empleaba el mote *danza o baile deshonesto*. Entre los anecdóticos de viajeros en el siglo XIX, los incipientes textos con carácter riguroso y los estudios generales sobre el folklor durante las posrevolución, el jarabe aparecía referido como *danza nacional*. Gabriel Saldívar, por ejemplo, menciona que:

[...] los aplausos sinceros brotaron espontáneos ante la contemplación de las grandes bellezas guardadas en los paisajes y exhibidas en el folklor, en lo típico del pueblo. Tal sucedió con el Jarabe, *la danza popular mexicana más generalizada*, el baile brillante en el ritmo, alegre en la música y pintoresco en la indumentaria. (1937: 305)

En algunos de los espacios regionales, en la actualidad, el jarabe sigue pensándose como danza; para los mazahuas y otomíes del Oriente de Michoacán, el jarabe funge como una danza en donde a través de elementos simbólicos y culturales convierten al baile mismo en plegarias de fertilidad a través de ciertos tipos de movimiento (Martínez Ayala, 2017: 39). Ahora bien, para el análisis historiográfico, tomaremos un total cinco trabajos —relativamente recientes— en los que se discuten la noción de *danza*.

Primeramente, *Danza, cultura y clases sociales* (1990) de Amparo Sevilla, en él, toma por objeto el estudio de las clases sociales, cuestionando los mecanismos de dominación cultural desde la hegemonía. Por su parte, Margarita Tortajada Quiroz, con *Frutos de mujer* (2001) vincula el ejercicio de dominación, en donde el cuerpo y el género no son ajenos a los contenidos ideológicos del poder; mientras que, Alejandra Ferreiro Pérez con *Escenarios rituales* (2005) piensa que las identidades surgen a través de las prácticas ritualizadas de forma cotidiana, en donde la experiencia *normativa* colabora con otros procesos para su edificación: la enseñanza y los métodos dancísticos, por ejemplo. En *Cuerpo vestido de nación* (2004) de Pablo Parga, se vislumbra un recorrido histórico y certero sobre el proceso de formación del nacionalismo mexicano (1921 a 1939) a partir del uso de símbolos e iconos “nacionales” nacientes de lo que años posteriores se llamaría danza folklórica mexicana, empleándolos para la construcción de identidades tanto locales, como nacionales. Por último, Roselver Gómez Padilla con *Danza folklórica en Chiapas; subalternidad y apropiación* (2017) puntualiza el concepto de danza a partir de una breve procesión histórica desde el mundo antiguo, hasta finalizar en su significado dentro del contexto dancístico mexicano; retoma también la noción de subalternidad, regionalización, creación y apropiación aplicados bajo un carácter particular en las instituciones y agrupaciones folklóricas en el estado de Chiapas.

Así pues, el campo historiográfico ha ido transformándose a través de los años. Durante la primera mitad del siglo XX, en el análisis historiográfico imperaban modelos epistemológicos que evidenciaban todavía las formas de pensamiento único; si bien, la inclusión de otras fuentes, metodologías y objetos de estudio eran concebidas, se hacía desde un discurso que obedecía a los intereses de las clases dominantes, o también llamada alta cultura; es decir, el estudio formal del objeto, giraba en torno a metodologías y orientaciones teóricas que no eran capaces de entender al objeto y/o proceso de estudio inmerso en una suma

de éstos de manera dinámica e incluyente. En los años treinta, por ejemplo, el funcionalismo atendía a la formación educativa de las Escuelas Rurales, mostrando que danzas, bailes y otras prácticas culturales recuperadas por la Misiones Culturales en contextos comunitarios, eran reproducidas de manera “idéntica” en festivales y concursos escolares (Martínez García, 2007), suponiendo un solo origen, una invariabilidad y un mismo funcionamiento del objeto estudiado, en este caso, social; además de mantener una misma “esencia”.

El interés por las manifestaciones artísticas de la cultura popular desde propuestas específicas para su estudio, surgen entrando la década de los setenta; bajo estas perspectivas de análisis se establecen nuevas formas para la obtención de información, diferentes a la manera tradicional de hacer la historia (Burke, 1996) y basadas en numerosas combinaciones teóricas y conceptuales antes rechazadas. De esta manera, los estudios sobre la *cultura popular* o *subalterna*, del antropólogo italiano Lombardi Satriani (1975), señalan desde un estructuralismo vinculado a ciertos marxismos, la idea que las prácticas artísticas de corte popular pueden convertirse en elementos de transformación y “resistencia” ante los mecanismos de continuidad de la clase dominante, basados en una “inferioridad objetiva” de las clases subalternas (*apud*. Sevilla, 1990: 25). A partir de ello, investigaciones sobre el baile y la danza en México en la última década del siglo XX, han retomado parte de estas propuestas motivadas por cuestiones que reflejan la realidad social de los grupos minoritarios; esas problemáticas un tanto evidentes, aunque silenciadas por intereses particulares.

DANZA, CULTURA Y CLASES SOCIALES

Uno de los trabajos con el rigor mencionado, es el estudio sobre *Danzas, cultura y clase sociales* (1990), de la antropóloga y bailarina Amparo Sevilla, el cual, desde nuestra perspectiva contribuye de alguna manera a la oposición ideológica respecto a un discurso nacionalista replicado constantemente en México durante el siglo XX. En este trabajo, se resaltan las formas de *apropiación y resignificación* de las prácticas subalternas por parte del Estado Mexicano, con las cuales ha transformado a la cultura como una expresión simbólica atravesada por relaciones de poder, conformando símbolos nacionales y productos culturales de venta turística.

El trabajo está organizado en tres apartados. En el primero, se proponen los conceptos que permiten abordar directamente a los tópicos de *danza* y de *baile tradicional*, además de los aspectos vinculados a los mecanismos de dominación. Si bien, entender la noción de *cultura* puede parecer evidente, en realidad, presenta una serie de inconsistencias en cuanto a su designación concreta. De Giménez, la autora retoma el concepto de cultura, aunque cabe decirse que, a su vez, éste recupera elementos teóricos considerables de Bourdieu. Para el sociólogo paraguayo, la cultura es entendida como:

Significados sociales constitutivos de identidades y alteridades, objetivados en forma de instituciones y hábitos y actualizados en formas de prácticas significantes. Las estructuras objetivas constituyen en el principio generador del hábito mediante mecanismos de interpelación y de inculcación. Y a su vez, el hábito constituye el principio generador de las prácticas significantes. Entre estas tres instancias de la cultura se establece una relación dialéctica [...] dinamizada por la estructura de clases y las relaciones de poder. (*apud.* Sevilla, 1990: 19)

La definición de cultura hegemónica y subalterna es imprescindible para entender el proceso que señala Sevilla. Por un lado, la capacidad que tiene la clase dominante por la instauración de funciones de control social y de educación, además de la dirección político-ideológica sobre las clases dominadas durante un periodo histórico determinado, es entendida como una *hegemonía* de corte gramsciano; en esa posición dominante, también recoge prácticas culturales populares y las resemantiza.

Mientras que, la *cultura subalterna* es referirse a una forma diferenciada de representación simbólica del mundo, es aquella que, en su condición subordinada permite la inserción de la cultura dominante, pero mezclada con elementos propios producidos desde su cotidianidad, apropiándola y resignificándola (Sevilla, 1990: 26) hasta identificarla entre sus sectores como cultura popular. En ese sentido, no existe una dirección absoluta de imposición socio-cultural, pues tanto la cultura dominante retoma a prácticas culturales populares, como la subalterna resignifica las dominantes; se trata más bien, de un *vaivén de elementos culturales*.

Esta aseveración resulta importante para entender los procesos sociales y culturales que generan las transformaciones de las prácticas musicales, líricas y coreográficas de los Balcones de la Tierra Caliente. El Estado, insinúa entre los agentes sociales formas y valores de comportamiento, mediadas por la Industria Cultural acentuando “símbolos” nacionales, y ofertándolos al consumo popular como productos cosificados bajo una producción idéntica (Horkheimer y Adorno, 1994: 166). En ese sentido, la apropiación y resignificación se va desarrollando para generar las transformaciones en torno a las identidades regionales y las prácticas culturales; efectivamente, se trata de un vaivén de elementos culturales.

Otras de las nociones principales en *Danza, cultura y clases sociales*, presentadas en el primero de los apartados, son: *popular, cultura de masas y cultura nacional*. En torno a lo popular, habrá que mencionar que, según la autora, su definición es usada de manera ambivalente por las clases dominantes, pues cuando se requiere, funge como un discurso homogeneizador de la sociedad, mientras que, en otras ocasiones, se trata del marcador de las distinciones sociales que existen entre las diferentes clases de una nación. Sobre cultura de masas, Umberto Eco acierta cuando refiere a que, dicha noción atenta en contra y de manera eficiente en las culturas subalternas, puesto que instituye formas de pensamiento, de comportamiento y de reducción de la interacción entre los agentes, lo que propicia una actitud pasiva capaz de ser controlada por la clase hegemónica, además que contribuye a definir una serie de símbolos y sentimientos de identidad nacional, a partir de la cohesión social (cultura nacional).

En el siguiente de sus capítulos, Sevilla reflexiona de manera puntual dos conceptos más: *arte y danza*. Inicialmente, parte de la idea en la que el arte es imposible de definir desde una estética marxista, puesto que no existen propiedades comunes en las obras de arte; además de que, éste no puede explicarse en sí mismo, para ello, intervienen factores vinculados a su constitución que fungen como sus condicionantes: los económicos y los sociales (1990: 50-51). En otras líneas, señala que el estudio teórico de la danza ha sido extremadamente mínimo; la autora, se encuentra en desacuerdo con lo que otros han interpretado a partir de la significación tradicional de danza, entendida como el arte del inconsciente que refleja sentimientos a partir de movimientos naturales del cuerpo humano y como una herramienta liberadora del alma, generada a través de una serie de ritmos vinculados con el latir del corazón del practicante (Sevilla, 1990: 60-64).



Imagen 1. El vaivén de las prácticas culturales.¹

Vemos entonces que la noción tradicional de danza, se ha elaborado desde criterios de orden subjetivo, desarrollándose entre un discurso de figuras metafóricas al tratar —parcialmente— de definirla. Como se dijo arriba, la autora no comulga con estos posicionamientos por lo que sugiere un par de aspectos en donde la danza es entendida como un producto social, atravesada por mecanismos como la institucionalización, la comercialización, la especialización y el sistema de valores.

Para Sevilla, la danza es:

[...] un producto social que puede observarse a través de otros aspectos. En un primer lugar tenemos que ésta no es creación de un individuo abstracto sino de diversas clases y grupos sociales. El segundo elemento es que dicha creación transmite la visión del mundo de cada una de las clases y grupos sociales, por medio del movimiento corporal. El tercer aspecto es que

¹ *El vaivén de las prácticas culturales*. Diagrama de elaboración propia a partir de la propuesta analítica de Amparo Sevilla: *apropiación y resignificación* (1990).

esa visión del mundo cumple una función social específica y que tanto el tipo de concepción como la función que desempeña están determinadas por el momento histórico-social en el que se desenvuelven. En un cuarto término vemos cómo, al ser un medio de expresión y por tanto de comunicación, la danza se convierte en un lenguaje cuyos símbolos y significados, plasmados en diseños corporales, hacen referencia a una determinada tradición cultural. (1990: 65-66)

Es importante señalar que, dentro de las prácticas musicales, líricas y coreográficas de los Balcones de la Tierra Caliente, la propuesta descriptiva y analítica de Sevilla acontece de manera implícita. Como bien sabemos, el jarabe es una composición dinámica de carácter popular nacida durante la Colonia, con antecedentes hispánicos, y africanos cuando hablamos de las diversas formas rítmicas ejecutadas; sin embargo, la composición social y cultural, que cumple funciones específicas en los determinados contextos vigentes en el tiempo, es atribuida por las sociedades, quienes conviven y reproducen a dicha práctica cultural. Valiendo agregar que, en el discurso performativo y coreográfico del jarabe de los Balcones, se sostiene una sucesión dinámica corporal que integra diversos significados, remitidos a metáforas con connotaciones diversas; sin extender, en el tercer capítulo de este trabajo se abordará de manera concreta la aproximación a la definición del jarabe de los Balcones, así como su análisis social e interpretativo, referido a la transformación de las prácticas culturales y la generación de identidades regionales.

Continuando con la historiografía de la danza, en su tercer apartado, Sevilla establece la delimitación conceptual de danzas y bailes con el mote “tradicional”, abordando los elementos constitutivos, desarrollando el análisis bibliográfico y detallando la explicación de los procesos sociales, económicos y políticos vinculados a las prácticas culturales subalternas empleadas por el Estado Mexicano. Para determinar las características generales de estas prácticas tradicionales, Sevilla utiliza metodológicamente una clasificación a partir de cinco categorías: los aspectos coreográficos, la indumentaria, la organización, la música y los aspectos históricos; y a su vez, dichas categorías emplean otras más para puntualizar su descripción. Por ejemplo, en el número cuatro [la música] se recurre a:

- 4.1. Tipos de conjunto
- 4.2. Número de instrumentos
- 4.3. Géneros o formas musicales
- 4.4. Origen o procedencia de los integrantes del grupo, los instrumentos y las melodías
- 4.5. Costos por actuación
- 4.6. Instrumentos interpretados por los danzantes
- 4.7. Diversos elementos sonoros (cantos, versos, gritos, etc.)

Cabe señalar que la autora justifica el modelo aplicado en la categorización; menciona que no está exento de las parcialidades descriptivas en la variedad de danzas tradicionales de México, impidiendo generar un patrón aplicable a la totalidad de cada una de ellas. De igual forma, en los primeros párrafos, se dice que las danzas y los bailes tradicionales, tienen cada uno que ver con el hecho social de cual forma parte específicamente, por ejemplo, la danza es utilizada para satisfacer acontecimientos de orden mágico-religioso en un contexto ceremonial, sus formas coreográficas y musicales siguen patrones preestablecidos por su tradición y mayoritariamente, su desarrollo está constituido por un número determinado de participantes sujetos a una compleja organización comunitaria; tal como se mencionaba arriba, con el ejemplo de *danza-jarabe* como elemento de ritualidad entre los Mazahuas y Otomíes del Oriente de Michoacán. Los bailes por su parte, son reproducidos generalmente en el terreno profano, recreativo y en función de las relaciones entre el hombre y la mujer: aquí las distintas connotaciones. Es una manifestación que permite relativas variaciones al diseño coreográfico, pasos e interpretación, usualmente es bailado por parejas y su realización no requiere de alguna forma organizativa compleja (Sevilla, 1990: 79-80). En el sentido de la función social atribuida a cada una de las prácticas, las formas coreográficas están bien diferenciadas.

La transmisión de las danzas y los bailes tradicionales está direccionada por dos vertientes: *la imitación y transmisión oral comunitaria* y *los contextos educativos*. En el primero, el aprendizaje y la reproducción social de la práctica se dan de forma espontánea entre los miembros de una población, por medio de la observación y la participación en las festividades locales. En cuanto a los contextos educativos, los conocimientos son precisados

por el maestro encargado del “montaje” escénico, modificando y estandarizando bases coreográficas, estilos, indumentaria y características particulares de las prácticas culturales, tal es el caso del jarabe, puesto que fue empleado como herramienta por el Estado Mexicano posrevolucionarios para la conformación de símbolos de identidad nacional y atendiendo a intereses particulares.

Por otro lado, el reiterado argumento central de *Danza, cultura y clases sociales*, trata de ser ratificado a partir del uso de la etnografía y del análisis de fuentes secundarias, es decir, entrevistas a fuentes orales —arrojando que las significaciones y transformaciones que se dan de manera interna a las prácticas culturales, son a partir de las cosmovisiones del grupo, mientras que, para las clases sociales ajenas, forman parte de las relaciones de poder a través de la creación de imágenes ficticias mediante el discurso ideológico implícito en los procesos de apropiación— y observación participante, además de una revisión historiográfica. Esta última, pretende ser guiada por cuestionamientos como: ¿cuáles son los periodos en los que se elaboran y publican textos sobre danzas y bailes tradicionales de México y qué vínculo tienen dichos estudios con la política cultural del Estado? y ¿cuáles son los enfoques predominantes?

La revisión inicia en el siglo XVI, recurriendo a textos de frailes al servicio de la Corona Española que observaron danzas y otras prácticas culturales de los “naturales”, pasando por documentos anecdóticos de cronista en siglo XIX y terminando en el periodo de mandato de Luis Echeverría (1970-1976). En este periodo, Sevilla percata el interés por retomar políticas posrevolucionarias, en las que se diera importancia al estudio de las manifestaciones culturales subalternas de una manera institucionalizada; y con la creación de la Dirección General de Arte Popular (Culturas Populares), esta acción sería efectuada. Estudiosos de la danza y el baile tradicional en México, como: Arturo Warman, Mercedes Olivera, Gabriel Moedano, Thomas Stanford y Guillermo Bonfil Batalla realizarían publicaciones de esta índole bajo los sellos editoriales de la *Dirección General de Arte Popular* y de los *Anales del Instituto Nacional de Antropología e Historia*.

Otro de los periodos de auge en cuanto a publicaciones sobre danzas y bailes tradicionales fue durante la conformación del moderno Estado Mexicano (1920-1940), dicho periodo empleo una serie de símbolos patrios: banderas, monumentos, himnos, etc., además de expresiones subalternas capaces de ser presentadas como “lo verdaderamente mexicano”, es por ello que, un gran número de publicaciones esgrimieron con fondo ideológico para el estudio y descripción de estas expresiones. La gran mayoría de estas publicaciones, han sido financiadas por la Secretaria de Educación Pública y han aparecido en revistas de folklor que describen propiamente a las prácticas coreográficas, pero carecen de un análisis de los contextos sociales en los que se desarrollan.

A partir de la extensiva cantidad de reflexiones conceptuales anotadas en los primeros incisos de su libro, Sevilla hace uso para explicar los mecanismos de apropiación y resignificación de las prácticas coreográficas subalternas efectuadas por la clase dominante. En un primer aspecto, el vínculo existente entre las manifestaciones culturales creadas en un modo de producción pre-capitalista, y su relación con las características del sistema capitalista que en México se ha optado, lo que repercute en el desarrollo, significación y uso social de las prácticas culturales entre los grupos sociales subalternos. Bajo los cambios de modos de producción, los participantes de los bailes y danzas encuentran un cambio de representación, de valores y de comportamientos. De esta forma, las prácticas coreográficas tradicionales se ven afectadas pues en ocasiones:

[...] provoca su desaparición y en otras les imprime nuevas modalidades, tales como el cambio de función y significado dentro de la población, nuevas formas de organización del grupo de danza y *bailes*, nuevos tipos de relación social entre los grupos de danza y *bailes* y las autoridades locales, una mayor circulación monetaria para celebración de las fiestas, más gastos en la indumentaria, aparición de elementos no tradicionales en las celebraciones, etc. (Sevilla, 1990: 156)

FRUTOS DE MUJER

La revisión historiográfica, consta del acercamiento teórico y metodológico, del cómo se ha procedido para el estudio del objeto y proceso que nos ocupa en esta investigación; después del abordaje descriptivo y analítico de los textos, se tomará en cuenta diversos tópicos empleados por los autores, para finalizar con el capítulo en su reflexión, es decir, el cómo podemos aproximarnos al uso de las categorías propuestas para nuestro interés de análisis; tal es el caso de, *Frutos de mujer* de Margarita Tortajada Quiroz (2001), uno de los trabajos que contribuyen reiteradamente en esta tesis, para establecer reflexiones a partir del uso de nociones bourdianas (*reproducción social, gusto y habitus*) en relación a las políticas culturales del Estado Mexicano, y la dinámica de las prácticas musicales, líricas y coreográficas de la cultura popular en la época del nacionalismo.

Dicho trabajo retoma elementos teóricos de otros de sus textos como: *Danza y poder* (1995) —originalmente su tesis de maestría—, en el cual, el análisis es bastante similar al desarrollado por Sevilla (1990), además de que, ambos emplean conceptos desde un enfoque gramsciano. Por otro lado, el argumento fundamental en *Frutos de mujer*, es el análisis desde una visión feminista, de los patrones de conducta que la sociedad masculina impuso al cuerpo femenino a lo largo de la historia; enfocado a siete mujeres que direccionaron el rumbo de la danza mexicana durante el siglo XX.

El contenido del libro está organizado en dos partes, con cuatro capítulos cada una. De manera general, en la primera parte se plantean los conceptos con los que analizará la problemática de las mujeres en la historia de la danza escénica; posteriormente, en la segunda parte, la autora realiza una serie de estudios de caso sobre las mujeres bailarinas y coreógrafas que transformaron la apreciación de la danza en México. Tortajada, primeramente, reflexiona sobre la problemática subjetiva en torno al cuerpo enfrentado culturalmente al imperante discurso masculino, para enseguida precisar la noción de *cuerpo de mujer*.

El cuerpo está construido socialmente, sugiere la autora, pues este penetra en las dimensiones simbólicas de la cultura y, por ende, a través del cuerpo el saber es heredado; aunque desde la visión occidental, es pensado solo como un instrumento productivo. Reiterando que, en el cuerpo se encuentra la herencia del saber, de Graham se retoma la *memoria de sangre* en la que se piensa que parte de nuestro conocimiento es transmitido de manera natural en cuanto nacemos, puesto que, al momento de la fecundación, nuestros padres apropiaban ya conocimiento (*apud*. Tortajada, 2001: 26).

Dentro del espacio social, el cuerpo es definido por una serie de normas, en donde todos los sujetos somos cuerpo y vivimos a través de él, pero de manera significada por las relaciones de desarrollo en las que intervienen distintas esferas como: la biológica, la psicológica, la ideológica, la social, y entre ellas, el cuerpo está determinado como femenino-masculino; en ese sentido, la idea del género es bien diferenciada. Para definir al *género*, Tortajada recurre a distintos autores, entre ellos, Marta Lamas, quien lo define como:

[...] el conjunto de ideas sobre la diferencia sexual que atribuye características “femeninas” y “masculinas” a cada sexo, a sus actividades y conductas, y a las esferas de la vida. Esta simbolización cultural de la diferencia anatómica toma forma en conjunto de prácticas, ideas, discursos y representaciones sociales que dan atribuciones a la conducta objetiva y subjetiva de la persona en función del sexo. Así, mediante el proceso de construcción del *género*, la sociedad fabrica las ideas de lo que deben ser los hombres y las mujeres, de lo que es “propio” para cada sexo. (1986: 8 cit. por Tortajada, 2001: 28)

La diferenciación de las relaciones de género, están bien establecidas entre algunas de las sociedades indígenas, por citar un ejemplo la comunidad de Santa María Huiramangaro, en la sierra P’urhépecha. El conjunto de ideas sobre la diferencia sexual, determina las acciones, comportamientos, valores y conductas dentro de su cotidianidad, es por ello, que en el contexto festivo, el género masculino recurre a condiciones *in situ* de la celebración con elementos rituales, tal como la bebida, música y relaciones de honor entre el conjunto de agentes sociales, mientras que el género femenino se integra mayoritariamente a la celebración de manera subjetiva, “atendiendo” menesteres generados de manera tangencial en las esferas de la festividad.

Así pues, otra de las propuestas que analiza el discurso patriarcal, desde la sociología feminista, es el que construye Teresita de Barbieri retomando la idea de que el género-sexo es atravesado por el conjunto de prácticas, símbolos y representaciones sociales que son elaborados a partir de los discursos de diferenciación sexual, en los que se da sentido a la satisfacción de los impulsos sexuales, a la reproducción humana y en general al relacionamiento de las personas. Siguiendo a Bourdieu, el género es un concepto técnico-específico inserto en el *habitus*, es un proceso de interiorización de lo social que permite que las estructuras objetivas concuerden con las subjetivas. Para Tortajada, el sociólogo francés es indispensable para entender los procesos sociales en los que se construye el cuerpo y el género; se menciona, en términos del *habitus* que el género es aprendido bajo las normas sociales preestablecidas de una forma naturalizada, en donde las acciones que se ejercen responden a la realidad social y cultural de manera influenciada tanto por, lo individual como lo colectivo. En ese sentido, la autora da por hecho de que, no existe una forma de comportamiento natural, es decir, biológica, y que más bien, los comportamientos, gustos y valores de cada sujeto, sea mujer u hombre, está direccionado por las construcciones sociales y culturales basadas en ejercicios de poder.

Aunado a lo anterior, de Judith Butler retomando a Beauvoir, se dice que la mujer es *cuerpo* desde que nace, pero después se convierte en *género* como parte de un proceso social y cultural (*apud.* Tortajada, 2001: 33). La noción de *cuerpo* concebida por Tortajada lo refiere como un vehículo del que se sirve la danza para expresarse en un tiempo y un espacio determinado, generando a través de su práctica, un mecanismo de liberación. Estas formas de expresión creativa, objetiva la posición ideológica de la mujer, partiendo de las políticas de orden feminista.

Ahora bien, sobre el cuerpo en relación con las *técnicas corporales*, en *Frutos de mujer* se dice que la cultura es quien significa el empleo del cuerpo, es decir, los procedimientos y técnicas son especificados entre cada sociedad y cultura para alcanzar sus finalidades. Eugenio Barba retoma el concepto técnicas del cuerpo empleado por Marcel Mauss para designar a las *técnicas corporales cotidianas y extracotidianas*.

La primera es determinada culturalmente; su utilidad estriba en la condición social y en el oficio del sujeto. La segunda, por su parte refiere a la utilización del cuerpo para situaciones de representación (Barba, 1990: 16 cit. por Tortajada, 2001: 35). En esta última se encuentran las expresiones dancísticas, puesto que forman parte a través de condiciones disciplinarias que implantan en el cuerpo habilidades motrices.

Las condiciones disciplinarias se entretajan con el poder, y es Foucault (1989) quien aporta el concepto a la tesis de Tortajada para entender que, en las sociedades modernas el poder es ejercido en el cuerpo y no en la conciencia misma, además de ser “un modo de acción sobre las acciones de los demás”; la *disciplina*, por su parte, es la tecnología donde se articulan los saberes, los poderes y las individualidades en torno de las nuevas técnicas corporales del “castigo”; su fin es la creación de cuerpos obedientes y útiles, pero también cuerpos débiles políticamente y fuertes físicamente (*apud.* Tortajada, 1990: 36-37). Es entonces que, las prácticas dancísticas han sido atravesadas por los mecanismos de poder y de disciplina desde enfoques foucaultianos, en las que el discurso patriarcal determina las técnicas, métodos de enseñanza y corporalidad [de la mujer]. En este apartado, se puntualiza también sobre dos cuestiones más: *el lenguaje corporal* y *los estereotipos* creados a través de la danza, en donde persiste la dicotomía genérica de hombre y mujer.

Como ya se ha expuesto, la danza es significada en el contexto específico en donde se genere y ejecute, pero también, a través de ella se refleja la oposición central en la ideología de género, surgida desde las propuestas feministas que objetivan el desplazamiento de estereotipos en función de la mirada masculina. En cuanto a la metodología, vale decir que, en su conjunto el texto de Tortajada emplea fuentes primarias y secundarias con un tratamiento analítico capaz de exponer una revisión histórica de la danza escénica occidental y luego mexicana; dicho trabajo también se ocupa de los estudios de caso de las siete mujeres que direccionaron su rumbo durante el siglo XX, entre ellas: las hermanas Campobello, Waldeen, Guillermina Bravo y Amalia Hernández.

Por un lado, se emplean también las fuentes hemerográficas, los expedientes escolares y de compañías dancísticas, además de algunas entrevistas realizadas a bailarinas, coreógrafas y promotores de danza, cuales son recurridas con mayor frecuencia en la segunda parte del trabajo, contribuyendo a consolidar el argumento de la autora sobre la forma en la que se revolucionó la práctica dancística mexicana. Mientras que la gran cantidad de fuentes documentales: libros, revistas y tesis que contienen información reorganizada, han sido empleadas en los primeros capítulos del trabajo, mostrando la revisión histórica de la danza a través de las mujeres.

En cuanto al enfoque teórico de *Frutos de mujer*, en el entrelineado se ha referido que el argumento central sobre los ejercicios de dominación a partir del discurso de la sociedad masculina, en donde el cuerpo y el género insertos en las prácticas dancísticas no son ajenos a los contenidos ideológicos del poder, está apoyado por diferentes perspectivas teóricas, entre ellas, las propuestas desde el estructuralismo de Pierre Bourdieu (1981, 1990, 1991), el posestructuralismo de Michel Foucault (1989) y una serie de autoras feministas más (Barbieri, 1988; Graham, 1991; Lamas, 1986; Butler, 1996; entre otras).

ESCENARIOS RITUALES

Como ya se ha dicho, desde finales del siglo XX el estudio de la danza en México ha tenido varios derroteros, en donde los enfoques teóricos y metodológicos empleados, han sido aportados desde diferentes disciplinas, tal es el caso de la tesis doctoral —publicado años más tarde— de Alejandra Ferreiro Pérez sobre las prácticas educativas de la danza en espacios profesionales y visualizada como formas rituales; dicho trabajo consiste en crear analogías entre ambos casos, los espacios rituales y los educativos a partir de una perspectiva antropológica de la experiencia. El libro de Ferreiro Pérez, lleva por nombre: *Escenarios rituales. Una aproximación antropológica a la práctica educativa dancística profesional* (2005), y está organizado en tres capítulos con contenido útil, extenso y bien desarrollado.

Inicialmente, se debe decir que el planteamiento teórico y metodológico es presentado en la parte introductoria del trabajo, en donde se recurre, principalmente, a la noción de *ritual* desde el pensamiento del antropólogo Víctor Turner; además de los aportes, consideraciones analíticas y diálogos entre sociólogos, filósofos y educadores como: Durkheim, Spinoza y Dilthey por mencionar algunos, quienes con sus propuestas permiten ahondar en las reflexiones en torno a la institución educativa dancística como un terreno ritual, en relación con acciones colectivas surgidas como fenómenos de enseñanza-aprendizaje. Ferreiro analiza a las prácticas educativas dancísticas profesionales como sistemas de movimiento y de cambio, distinguidas por la inestabilidad y enfatizadas en su carácter dinámico, para ello, se emplea la noción de *ritual* como un mecanismo que se abre al descubrimiento y la transformación, detonando la capacidad de actuación a los sujetos y al grupo como fenómenos de experiencia.

Bajo la mirada turneriana el concepto *ritual* es abordado por Ferreiro, sin embargo, la propuesta de Turner retorna a otras perspectivas teóricas. Desde la filosofía, se recurre a Spinoza quien colabora con reflexiones en torno a que el impulso básico de los deseos es dirigido hacia la vida entrando en conexión con “el esfuerzo por experimentar alegría, aumentar la potencia de acción, imaginar y encontrar lo que es causa de alegría” (*apud*. Ferreiro Pérez, 2005: 23).

De lo anterior, surge la advertencia de Turner al concebir que el ritual funge como una obligación que se vuelve deseable, en donde los símbolos implícitos son elementos evocadores de las emociones. En *Escenarios rituales* se recurre también, a Emile Durkheim para afirmar que todo proceso educativo es atravesado por la socialización, en la cual, se influyen comportamientos, ideas y valores que permiten integrarse en un desarrollo cotidiano colectivo, de esta manera, se establece una experiencia *normativa* que colabora con otros procesos como la edificación de las identidades individuales y colectivas (*apud.* Ferreiro Pérez, 2005: 22). En estas últimas, la preservación se da a través de la práctica ritual cotidiana; al existir una convergencia colectiva, se originan experiencias radicalmente distintas a las individuales de tal forma que las identidades surgen. Por otro lado, Ferreiro, siguiendo a Durkheim, señala que la socialización que acontece en el salón de clases, se vuelve promotora de experiencias que favorecen a la capacidad de accionar satisfactoriamente, es decir, la socialización de la disciplina educativa se observa como el deseo de bailar y no como un mero sometimiento a dicha práctica. En el ritual, los símbolos son imprescindibles pues condensan y objetivan los deseos del grupo a través de objetos, actividades, lenguajes corporales, etc.; para Turner, existen otras formas de significación, para lo que establece dos categorías de los símbolos rituales: *dominantes e instrumentales*.

Los dominantes articulan sistémicamente el conjunto de los rituales y, debido a su capacidad cohesiva, favorecen la construcción del campo ritual. Los instrumentales le dan su fisonomía peculiar a cada ritual, por lo que plantean un conjunto de mecanismos de sentido que sólo tienen validez en el aquí y ahora: son símbolos situacionales que generan calidades diferenciales en la experiencia. (Ferreiro Pérez, 2005: 31)

En el proceso educativo dancístico, estas categorías son empleadas para determinar y dar “solución” al problema de la significación de los símbolos. Para profundizar en este tópico dinámico de signos y significaciones, y explicar de manera detallada el funcionamiento simbólico en los procesos educativos de las prácticas dancísticas, Ferreiro recurre a la teoría de los signos de Charles S. Peirce, en la que menciona que la mente opera a través de signos y la significación no es más que el punto culminante de un proceso de conocimiento, es decir, los signos se vuelven significativos en la vida de quien los conoce, aunque cabe decir que, el proceso de identificación de conocimiento no es único, por lo que depende, esencialmente, de los modos de accionar.

En el trabajo analizado, se construyen distintas nociones a partir del concepto de *experiencia*, pero, ¿qué se entiende por experiencia? cabe recordar que este trabajo: *Escenarios rituales*, emplea teóricamente y de manera principal, la propuesta del performance y de la experiencia desde el enfoque turneriano, de tal forma que, al discutir esta última noción, se retoman algunas posiciones fenomenológicas, entre ellas, las de William Dilthey. La experiencia, sugiere Dilthey, es una estructura que articula de modo complejo tres dimensiones irreductibles una a la otra. Primero, los conocimientos que remiten al uso de la memoria y a la condición de auto-reflexividad; la segunda por su parte, refiere a la parte emotiva en la que vincula al sujeto con el disfrute, con el goce *in situ*; y al final, el deseo, cual alude al futuro y a la posibilidad de transformación de las circunstancias vividas (Ferreiro Pérez, 2005: 36). Partiendo de esto, la autora considera que, en el terreno ritual de la práctica educativa es fundamental la articulación compleja con las experiencias, puesto que es a través de ellas que el educador desarrolla nuevas formas metódicas, técnicas y procedimientos que contribuyan a los procesos de enseñanza dancística objetiva dentro de las aulas de clases; en ese sentido, las experiencias no pretenden ser cerradas o intactas, sino más bien, estructuras dinámicas y en constante movimiento.

Vinculado a la experiencia, se encuentra *el performance*. Para Turner, la experiencia necesariamente contiene elementos performativos capaces de generar significaciones entre los objetos, las formas de sentir, pensar y actuar. En los performances, la experiencia cultural de un grupo es transmitida a través del uso de la memoria y la interpretación de ella; cabe decir que, durante esta interpretación se genera resistencia bajo un carácter delimitado de la experiencia pasada y la incertidumbre del futuro, que da lugar a la transformación de la experiencia en su reinterpretación (Ferreiro Pérez, 2005: 38). Verdaderamente, lo que piensa Ferreiro a través de Turner es que, las experiencias se construyen a partir de las significaciones y reinterpretaciones otorgadas a acciones y comportamientos dados por la situación del performance; el performance es el momento en el cual surge la experiencia, tal como sucede en los espacios regionales.

En este apartado, mostramos un ejemplo empírico, de la generación de la experiencia a través del performance coreográfico, más concretamente en las representaciones folklóricas de las prácticas musicales, líricas y coreográficas de la cultura popular; es a través de una charla informal en la que el maestro normalista Felipe Gamiño Luviano, menciona que “la experiencia como bailarín en un ballet folklórico, dota de identidad, alegría y orgullo a Michoacán y Guerrero”². En ese sentido, existen elementos que podemos considerar como causantes de la experiencia a través de la práctica del performance, entre ellos, son las significaciones al pertenecer al ballet; cuando se menciona: “dotan de identidad, alegría y orgullo”, la afirmación está atravesada por un conjunto de significaciones y reinterpretaciones sobre las nociones empleadas, lo que lo lleva a mostrarse identificado con la experiencia generada.

Así pues, en los espacios de enseñanza, la experiencia que el docente ha generado a través de su vida dancística, ha contribuido al desarrollo de procedimientos educativos particulares, además del uso de los que en la tradición educativa existen, de tal forma que sean útiles para responder a las necesidades de los grupos siempre cambiantes mediante la reinterpretación de las experiencias vividas. Ferreiro considera a la práctica educativa como un *performance ritual*, pues en ella, las acciones que los educadores realizan, crean ambientes favorables para el surgimiento de experiencias educativas al momento de ser reinterpretadas situaciones concretas. Por otra parte, el apartado teórico de Ferreiro, hace mención de forma breve, de otras nociones vinculadas a la propuesta de los *Escenarios rituales*. Estas percepciones, son retomadas a partir de la interpretación del concepto de *memoria* propuesto desde dos autores, primeramente, la memoria desde Maurice Halbwachs, quien dice que:

[...] no es meramente una facultad personal, sino que tiene un fuerte vínculo colectivo; no hay memoria que no esté asentada en los recuerdos comunes de los grupos a los que se pertenece, de donde se generan marcos colectivos de significación. Es una facultad que permite a los individuos vincularse cognitiva y afectivamente con los grupos a los que pertenecen, pero requiere ratificación frecuente para mantenerse. (*apud.* Ferreiro, 2005: 34)

² Comunicación informal con Felipe Gamiño Luviano, Iguala de la Independencia, Guerrero; marzo de 2016.

Enseguida, Raymundo Mier sugiere que:

[...] la memoria surge a partir de dos formas de afección radicalmente diferenciadas. La primera constituye a la memoria engrandada por dinámicas de experiencias, y la segunda, como hábitos en los que se asume “lo creído como un territorio de la propia vida”. (Mier, 1996: 152 cit. por Ferreiro, 2005: 34)

Partiendo de su interpretación, Ferreiro encuentra la asociación entre la memoria y el performance ritual, anotando que los efectos rituales que emergen dentro de los grupos sociales, contienen en él, un efecto *diseminador* a través de la memoria como mecanismo de preservación. En ese sentido, las consideraciones formuladas permiten clarificar que las experiencias surgidas en el salón de clases, no culminan en el espacio territorial y temporal, sino más bien, que se diseminan hacia otros ámbitos de la institución educativa.

Ahora bien, dejando de lado la parte teórica-conceptual y dando continuidad a la forma organizativa del trabajo de Ferreiro, en el primer apartado se propone un rastreo genealógico de la práctica educativa profesional, desde los primeros tratados sobre la enseñanza dancística hasta las nuevas formas metódicas con las cuales los educadores han transmitido los conocimientos. Al principio del texto, se abordan los fundamentos pedagógicos y artísticos que forman la tradición educativa en el campo de la danza mexicana, particularmente, basados en el estudio de diversas escuelas profesionales del INBA en la ciudad de México: La Escuela Plástica Dinámica, La Academia de Danza Mexicana, el Sistema Nacional para la Enseñanza Profesional de Danza, entre otras. La autora no duda en puntualizar que, para atender a un análisis sobre las prácticas educativas primero se debe conocer la tradición de enseñanza a la cual pertenece el maestro a cargo, pues con ella y basada en la experiencia personal forjada como una forma ritualizada —como insiste Ferreira—, se ha estructurado el desarrollo técnico-corporal de los estudiantes.

Enseguida, se retorna al *ritual* y a la *experiencia* al hablar del proceso educativo actual [2005], en donde el tramado analítico es, que las experiencias dotan de significado a los métodos y técnicas con las que se desarrollan de enseñanza dancística en México. Se aborda también sobre las relaciones concretas en el salón de clase y la delimitación espacio-temporal del proceso educativo a partir de la danza, de esta forma, Ferreiro desarrolla una compleja red

de acciones ritualizadas en donde cada uno de los docentes que colaboró en su trabajo, evidencian la variación de los procesos educativos: métodos, técnicas y otros aspectos pedagógicos y antipedagógicos. Cabe decir que, la sección es justificada al puntualizar que las prácticas educativas ritualizadas, son abordadas de manera parcializada pues como ya se ha escrito, son procesos dinámicos en constante significación.

El funcionamiento de los símbolos y de su importancia en el campo ritual de la práctica educativa se da a través del *performance ritual*. El empleo particular de esta noción, se da mediante el análisis de tres vivencias docentes en el campo de la enseñanza dancística, la cual vincula las problemáticas pedagógicas con las experiencias educativas como herramientas de solución. También se abordan las formas comunicativas que el educador emplea para dirigir el aprendizaje propio de cada estudiante a partir de los símbolos: *el lenguaje no verbal* y el de *los sentidos*; de tal forma que se elaboren mecanismos técnicos corporales que desarrollen la calidad interpretativa en el terreno ritual.

Finalmente, el campo de la educación dancística mexicana ha sido brevemente estudiado, y los incipientes trabajos que existen no generan el suficiente fundamento teórico para aproximarse a él, es entonces que el argumento central *Escenarios rituales* ha sido edificado a partir de diferentes herramientas metodológicas interdisciplinarias: la filosofía, la historia, la psicología, la pedagogía y desde luego, la antropología. Esta última ha sido empleada de manera fundamental, desde los aportes teóricos formulados por Víctor Turner (1988), hasta sus métodos de análisis que permiten a través de observaciones y entrevistas al grupo —para el caso que nos ocupa— obtener el registro de prácticas, procesos cotidianos, relaciones, normas, valores y significaciones.

Ferreiro realizó una selección de seis fuentes orales, maestros todos ellos, con al menos con quince años de docencia en danza clásica y contemporánea, pertenecientes a instituciones de formación dancística de la ciudad de México, por ejemplo: el Instituto Nacional de Bellas Artes, la Academia de la Danza Mexicana y la Escuela Nacional de Danza Clásica y Contemporánea. El objetivo fue, observar durante un periodo de seis meses, el dominio de la metodología aplicada, las técnicas y otros aspectos de la formación dancística retomando procedimientos de la tradición educativa y a partir de su experiencia como educador.

De manera conjunta, la autora realizó entrevistas que expresaron puntos de vista e interpretaciones sobre el desarrollo de las clases profesionales. Otras de las fuentes empleadas, de manera secundaria fueron: bibliográficas y documentales. En el trascurso del texto, reiterativamente Ferreiro señala que la perspectiva teórica empleada es retomada desde la antropología de la experiencia, usando a Turner como guía; sin embargo, desde la fenomenología se integran planteamientos conceptuales recuperados de otros estudiosos como: Dilthey (1986), Merleau-Ponty (1997) y Peirce (1998) quienes son empleados para acercarse a las significaciones y experiencias generadas en las prácticas ritualizadas.

CUERPO VESTIDO DE NACIÓN

Durante el periodo posrevolucionario, el gobierno en turno mantuvo firmemente la idea de conformación nacional a través de elementos que cobraran identidad entre los habitantes “mexicanos”. En ese sentido, los sectores populares y sus prácticas culturales serían la parte medular en el proyecto nacional, puesto que se apropiaban, manipulaban y recreaban, en espacios oficiales con el fin de ser mostrados como los símbolos identitarios de la nueva nación mexicana. El periodo en cuestión, ha sido de interés para diversos estudiosos; uno de ellos es Pablo Parga, quien ha indagado en el uso de las prácticas culturales, principalmente a las danzas y a las músicas de corte popular, en el empleo que el Estado Mexicano ha hecho de ellas a partir de los mecanismos de apropiación y resignificación.

Entendiendo las posturas teóricas y metodológicas, con ciertas inclinaciones marxistas, Pablo Parga es doctor en Humanidades y Artes; ha seguido la línea de investigación desde su licenciatura: el estudio de las prácticas culturales en relación con discursos nacionalistas impuestos y apropiados por las clases subalternas. Vale mencionar de forma breve que ha sido alumno de Josefina Lavalle, Waldeen y Rosa Reyna, puesto que también es bailarín y coreógrafo; es por ello, que *Cuerpo vestido de nación. Danza folclórica y nacionalismo mexicano (1921- 1939)* [2003] es una investigación que debe ser abordada y analizada para generar herramientas para las reflexiones sobre las prácticas musicales, líricas y coreográficas de la cultura popular en los Balcones de la Tierra Caliente.

Cuerpo vestido de nación, está organizado en cuatro capítulos, un apartado que funge como introducción del libro: presentación metodológica breve y marco conceptual; además de las conclusiones que acaban dicho trabajo. En la sección introductoria, se establece el tratamiento metodológico que se dará a las fuentes en el transcurso de su desarrollo. Señala también, el preámbulo de un concepto de creación propia, la *Folkloratría*; es entendida como el discurso que convierte a las danzas tradicionales en un producto clasificable entre *lo didáctico* y *lo patriota* (Parga, 2003: 15).

El proyecto de investigar la escenificación de la danza folklórica mexicana, está justificado por la necesidad personal, según menciona el autor, de desentrañar el papel que desempeñó el Estado Mexicano en la conformación de lo “nacional” después de la Revolución Mexicana. Cabe decir que, la decisión de abarcar el periodo comprendido entre 1921 y 1939, se debe a que la gran mayoría de los estudios sobre la danza folklórica, suscitan con la *época de oro de la danza mexicana*, es decir, después de los años 40’s otorgando gran peso histórico a el establecimiento del sistema de trabajo/enseñanza dancística por parte de Waldeen y Ana Sokolow.

Es en esta sección se define además, el eje central de la investigación mediante un par de cuestionamientos, entre ellos: ¿hasta qué punto la presentación en el escenario de danzas y bailes tradicionales (folklóricos) conformaron la imagen de *lo nacional* antes de los años cuarenta? y ¿cómo ubicar, entonces, la danza escénica mexicana creada entre 1921 y 1939? Parga para resolver, propone, partir del régimen presidencial obregonista, en el que bajo la celebración del *Centenario de la Independencia Mexicana* daban surgimiento a distintas prácticas artísticas que fomentaban de manera recurrente la exaltación de los valores patrios “nacionalistas”, entre ellos: la pintura, la música y la danza. En un segundo lugar, la creación de la Secretaria de Educación Pública bajo la dirección de José Vasconcelos, quien a través sus ideales, insinuaría mezclar las manifestaciones artísticas mexicanas con la literatura clásica greco-romana, instaurando un concepto amplio de la *cultura nacional* en el nuevo sistema educativo.

Entre los conceptos que se usan para abordar este estudio, se encuentran: *teatralidad*, *folklor* y *danza folklórica*, además de *nación*, *nacionalismo*, *patriotismo*, *identidad* y *cultura nacional*. El primer grupo, comienza con anotar que la teatralidad está íntimamente relacionada con lo *típico* y el *estereotipo* —ese del que habla Pérez Montfort en las *Estampas del nacionalismo popular mexicano* (2003)— pues a través de ella, el público es receptor del contenido visual de tal modo que interviene en la identificación de las prácticas teatrales como el reflejo de la realidad cultural. El autor menciona que:

En esta situación, la danza tradicional es sujeta de ser llevada a un público, y en la medida en que ésta se adapta más a las circunstancias determinadas por el público y el escenario —no importa si es ejecutada por danzantes tradicionales— sufrirá un proceso de teatralización o escenificación. (Parga, 2003: 24)

Así, para los observadores las prácticas tradicionales que son “representadas” en contextos ajenos a los de su lugar de origen, se insinúan como prácticas “auténticas” y sin embargo, poco tienen que ver una cosa con la otra; en ese sentido, la representación escénica pretende establecer un puente comunicativo con el observador, aunque dicha comunicación es trasgredida al pasar por el proceso de *teatralización*.

Ahora bien, el término *folklor* puede definirse a *grosso modo* como “el saber del pueblo”, mientras que para el trabajo de Parga, el concepto es determinado por la existencia de una cultura *hegemónica* que supone estar por “encima” de otra, *la subalterna*. Desde esta cuestión, el *folklor* es entendido como quien toma por objeto de estudio a las prácticas tradicionales a partir de parámetros propios, *idealizándolas* y *estereotipándolas*. En las siguientes líneas, Parga anota un par de cuestiones en torno al concepto folklor, no para discutirlos, sino más bien, como una herramienta breve que colabore a edificar su propio concepto a partir de diferentes disciplinas: antropología e historia, principalmente. Como forma reiterativa de la cultura hegemónica y la subalterna, Arturo Warman señala que la palabra *folklor*:

[...] en todos sus usos, desde el científico hasta el mercantil, sirve para indicar la presencia de dos o más culturas que conviven, sean el pueblo y la élite o el indio y el país moderno. El término folklórico siempre surge cuando dos grupos de costumbres distintas se ponen en contacto para formar una unidad mayor y la diferente de ambas. (1985: 11 cit. por Parga, 2003: 25)

De esta manera, la definición que Parga sostiene sobre lo *folklórico* retoma elementos teóricos de Ramiro Guerra, Hilda Rodríguez y Amparo Sevilla. Parga menciona:

El término folklore será utilizado para designar aquellos estudios teóricos, representaciones o recreaciones realizadas por personas o grupos que toman, como base o “inspiración”, prácticas culturales tradicionales y que, mediante un proceso de adaptación, las muestran o exhiben en

un contexto distinto al original [...] Los grupos que comúnmente designamos como *autóctonos (foco folklórico)* serán los ejecutantes de las danzas tradicionales, y los grupos con pretensiones o de formación académico-artística (*proyección folklórica*), entendidas desde los conceptos hegemónicos, serán los ejecutantes de la *danza folklórica*. (Parga, 2003: 27)

La *danza folklórica*, por su parte, conforma distintos códigos de representación escénica para la difusión de las manifestaciones tradicionales y todo esto, acorde con el discurso hegemónico nacionalista (Parga, 2003: 30). El papel de las representaciones escénicas es fundamental para la formación del individuo, tal como lo fue en la época colonial y la evangelización a partir de motivos teatrales como los coloquios y pastorelas; de la misma manera, el proyecto vasconcelista retoma a las danzas y a los bailes tradicionales para darles la función de transmitir el mensaje que requería el Estado Mexicano para legitimarse en el poder, conformando de esta manera al sujeto social a través de las representaciones folklóricas (Parga, 2003). Recordemos que para 1920, los medios de difusión eran limitados y sin duda alguna, los espectáculos dancísticos en plazas públicas cobraban vasta importancia para la divulgación de la ideología nacional.

Continuando con las nociones empleadas en *Cuerpo vestido de nación*, propiamente continúa la idea de *nación*. El concepto en sí, es problemático; surge en el periodo de la Ilustración como una forma conceptual esencialista de una comunidad humana constituyente del Estado; en el marco conceptual de Parga aparece como:

La nación no es la suma de individuos que existen en un territorio; es el producto histórico de una sociedad que, organizada, concibe el Estado y a la ciudadanía conjuntados como una ecuación de reciprocidad, donde la ciudadanía es el fundamento y el objetivo de las acciones del Estado y, éste, la base y la explicación de la ciudadanía. (Navarro y Capello, 1990: 100 cit. por Parga, 2003: 31)

Cabe decir que, este concepto es recuperado del planteamiento teórico de Raúl Béjar Navarro y Héctor Manuel Capello descrito en *Bases teóricas y metodológicas para el estudio de la identidad y el carácter nacional* (1990). Otro autor a quien Parga recurre para delimitar su concepto de *nación* es a don Luis González y González, para él, la nación es:

[...] el conjunto de habitantes de un territorio más o menos vasto en que se da cierta comunidad étnica, un habla en común, un modo de ser y un gobierno central. Aquí el nacionalismo hace referencia a conjuntos de sentimientos, actitudes y creencias [...] (1998: 84 cit. por Parga, 2003: 31)

En cuanto al nacionalismo y el patriotismo, la sección se llena de notas de David Brading (1998), sin embargo, ambas definiciones no aportan significativamente en el estudio de las prácticas tradicionales folklorizadas por el Estado Mexicano. Al igual que lo anterior, no queda claro en el empleo que Parga hace de los conceptos en cuestión propuestos por Herón Pérez. En esa línea, el autor de *Cuerpo vestido de nación* señala que en el campo de la cultura mexicana, podemos ubicar a las danzas y a los bailes tradicionales a partir del concepto de *nacionalismo* entendido como un discurso político que penetra en diversos sectores sociales (apud. Parga, 2003: 34); enseguida, el *patriotismo* se señala como:

[...] todas las formas de “nacionalismos” cuyos elementos de cohesión no es la “nación” con sus características políticas actuales y “nacionalismo” a esto último. O bien “patriotismo” a las formas de nacionalismo sentimental y “nacionalismo” al fenómeno que se desarrolla en torno a un proyecto político. (Pérez, 1992: 79 cit. por Parga, 2003: 34)

En algunos casos y como se mencionó líneas atrás, el autor no deja clara la forma en la que los conceptos desarrollados en el apartado serán empleados, es decir, no justifica conceptualmente el uso de ellos. Luego, la noción de *identidad* es intervenida por las mismas bases teóricas de Béjar y Capello, en las que según el autor, guían la ubicación del análisis. En términos concretos, la identidad para Parga, es entendida como los atributos que homologan y definen socio-psicológicamente, a los ciudadanos como un grupo nacional, es un consenso mayoritario que permite que se reconozca y se favorezca una empatía de manera colectiva (Parga, 2003: 35).

Sobre la *cultura nacional*, aparecen diferentes conceptualizaciones que no son discutidas; en gran medida, los conceptos usados en *Cuerpo vestido de nación*, son solo referenciados y en algunos casos, aparecen discutidos de forma breve con otras de las propuestas conceptuales señaladas. Entre ellas están las anotaciones de don Luis González (1998) sobre la cultura nacional, también la Pablo González Casanova citado por Stefano Varese (1989) y Lombardi Satriani citado por Amparo Sevilla en *Danza, cultura y clases*

sociales (1990), así mismo, la de Jorge González Sánchez quien entre las demás definiciones, resalta ésta por estar pensada a partir del periodo de estudio específico, la posrevolución. La *cultura nacional* puede entenderse como:

[...] uno de los resultados de la lucha por la hegemonía, es decir, la cultura nacional sería como la modulación y modelaje de un bloque social específica e inevitablemente visible que hace que ciertos elementos puedan ser difundibles, contribuibles y en los cuales distintas clases puedan reconocerse “algo” en ellos [...] la cultura nacional es el resultado de una serie de juegos y estrategias políticas e ideológicas de un cierto bloque, históricamente emanado de la Revolución. (1989: 138-139 cit. por Parga, 2003: 37)

En otro inciso de la parte introductoria, queda establecido el tratamiento metodológico que el autor da sobre las fuentes. Vale decir que el análisis hemerográfico de reseñas, folletos y programas de mano de coreografías, obras de teatro y espectáculos realizados en un periodo comprendido entre 1921 y 1939, fue usado con mayor preponderancia en este trabajo sobre el fenómeno de la danza folclórica mexicana. En el estudio, indudablemente, también se dio empleo a la consulta bibliográfica. Desde su formación artística-pedagógica, también recurre a otras disciplinas sociales para el uso de sus herramientas metodológicas, principalmente de la *historia*.

Por otro lado, retomando el objetivo de rastreo histórico de los capítulos del libro, el primero de ellos articula diversos tópicos para la edificación del “*escenario nacionalista*”, título que lleva por nombre este capítulo. El interés de Parga se centra en evidenciar los procesos de formación nacionalista a partir de las fiestas del centenario de la Independencia, contextos de recreación en los que aparecen diversas manifestaciones artísticas que pretenciosamente, iban modelando los rostros de la cultura mexicana posrevolucionaria; el nuevo sistema de enseñanza educativa impulsado por Vasconcelos luego de acceder al nombramiento como primer ministro de educación, desempeñaba un papel fundamental en la difusión y divulgación de la cultura nacional a través de celebraciones y actos cívicos, tal y como años posteriores, desarrollarían los profesores de las *misiones culturales*.

En gran medida, es fundamental señalar que el autor dedica parte de su capítulo primero a la inauguración del Estadio Nacional, puesto que por ser un sitio de deporte y cultura, contribuía de manera importante a la promoción de los valores nacionales a partir de las representaciones escénicas, tales como *el ballet de masas* en 1931 por la *hermanas Campobello*. También presta atención en la formación del Teatro del murciélago de Luis Quintanilla, quien basado en un modelo de espectáculo ruso, en México se recrean propuestas escénicas a partir de la unificación de elementos tradicionales rurales como populares urbanos. Este espectáculo puede ser considerado como antecesor de *los ballets folklóricos* (Parga, 2003: 41-56).

Enseguida, la sección medular es presentada para atender los procesos de conformación de los *tipos nacionales* a partir de la instauración del nuevo Estado Mexicano, en donde se participaba con las coreografías de los supuestos “bailes mexicanos”, los que por gran mayoría, estaban inventados por maestros que recuperaban elementos tradicionales de las manifestaciones culturales regionales. En esos momentos, la intención de las insípidas representaciones folklóricas no necesariamente, era la búsqueda de divulgación de estos bailes con el mote de *nacionales*, sino más bien emplear a las danzas y los bailes tradicionales como se requiriera en el libreto teatral; formulando las homogenizaciones coreográficas y musicales. El trabajo de Parga, también presenta la influencia y la relación del teatro de revista en los festivales artísticos que conforman el panorama dancístico de la época; y de forma breve, sobre la influencia del empresario Roberto Soto en la estandarización de las prácticas musicales y dancísticas tradicionales, empleadas para la imposición, a decir del autor, del teatro nacionalista partiendo de elementos que en nuestros días podríamos considerar a llamar: *folklóricos* (Parga, 2003: 71-93).

En otro de los apartados, el autor se centra en el esfuerzo del Estado Mexicano por la divulgación de la *idea nacionalista* apropiada luego de la Revolución mexicana, en donde en las representaciones teatrales con nuevas propuestas intervenían con un papel determinante, las danzas y bailes folklóricos nacionales; aunado a esto, el teatro regional, el de masas de los años treinta y las insistencias folklóricas con sus representaciones, daban difusión de lo mexicano entre el público tanto mexicano, como extranjero.

Así mismo, se presta atención en algunos de los personajes fundamentales, quienes contribuyeron a la formalización de la danza mexicana en la década de los treinta, entre ellos: Hipólito Sybine, las hermanas Campobello, además de Ana Sokolow y Waldeen. Sybine, por su parte, mediante un proyecto dancístico propone al Estado Mexicano la conformación en 1931 de la Escuela Plástica Dinámica, cual años más tarde sería sustituida por la Escuela Nacional de Danza a cargo de las hermanas Campobello; así mismo, éstas últimas, impulsarían la formación de los bailes y danzas estereotipadas bajo la representación de bailarines alejados de la tradición dancística clásica o moderna, más bien pertenecerían a la naciente categoría de *la danza folklórica*.

La gran labor que desempeñaron las Campobello (Gloria y Nelly) como artistas creadoras de propuestas coreográficas que dotarían de sentido nacionalista a las danzas mexicanas de la época, serían reproducidas como modelo educativo por diversos maestros en el campo de la danza, años más tarde. Luego, al finalizar este apartado, se menciona la llegada a México de las coreógrafas y bailarinas: Ana Sokolow y Waldeen, interviniendo con nuevas propuestas dancísticas que marcarían el derrotero de la Escuela Nacional de Danza, y propiamente de la historia de la danza mexicana (Parga, 2003: 137-163).

Por otro lado, el análisis historiográfico del trabajo de Parga, concluye con la observación epistemológica empleada, principalmente marxistas de: Amparo Sevilla (1990), Raúl Béjar Navarro y Héctor Manuel Capello (1990); además de otros autores como Ramiro Guerra (1989), Herón Pérez Martínez (1992), Luis González y González (1998), David Brading (1988), entre otros, que desde la interdisciplina metodológica también han contribuido generosamente al aparato teórico-conceptual de *Cuerpo vestido de nación*.

LA DANZA FOLKLÓRICA EN CHIAPAS

Continuando con las maneras en que el estudio de la danza en México ha procedido, el siguiente trabajo está centrado en el análisis de los procesos de subalternidad y apropiación por la clase dominante en el estado de Chiapas. Dicho trabajo lleva por título: *Danza folklórica y corporeidad. Representaciones sociales desde los agentes de la danza folklórica en Tuxtla Gutiérrez Chiapas* (2016), cual corresponde a la tesis de doctorado de Roselver Gómez Padilla, mismo que al año siguiente fue publicado —con pequeñas variantes generales— bajo otro título: *La Danza Folklórica en Chiapas: subalternidad y apropiación* (2017) por la Facultad de Humanidades de la Universidad Autónoma de Chiapas, y con el apoyo del Programa Integral de Fortalecimiento Institucional. El área de interés de Roselver Gómez Padilla, gira en torno al estudio de la economía política y cultural de las manifestaciones artísticas en México, y principalmente de Chiapas; tal como acontece en el texto que se presenta para revisión historiográfica.

Vale decir que el trabajo de Roselver, es el único de los textos abordados, que surge desde un espacio específico de análisis: Chiapas, sin embargo, se ha tomado en cuenta, puesto que las aproximaciones a las nociones de *identidades regionales* que son realizadas durante el desarrollo, pueden contribuir a las herramientas de análisis de nuestra tesis, propiamente para el tercer capítulo, donde justamente tiene que ver con las prácticas musicales, líricas y coreográficas generadoras de identidades regionales. La investigación del tuxtleño, se encuentra organizado por siete capítulos que van desde el recorrido histórico y las definiciones generales otorgadas a la danza, pasando por su conceptualización regional, hasta los casos específicos de apropiación y recreación folklórica por parte de agrupaciones dancísticas institucionales o no, en el estado y en la región.

Este trabajo, incluye en la introducción los aspectos básicos, es decir, las preguntas eje, los objetivos y la descripción del contenido. De manera puntual, parte por cuestionar ¿qué significa para los agentes, su propia práctica [dancística/coreográfica]? y como objetivo central, la identificación y análisis de las representaciones sociales que se tiene sobre la práctica de danzas y bailes; respecto al contenido, en líneas abajo se abordará. Además, es aquí en donde se muestra el aparato teórico y metodológico, aunque acentuando en este

último, pues a decir del autor, el trabajo está dedicado a un público potencial no especializado en las disciplinas sociales. Por dicha razón, la mayoría de las herramientas conceptuales, se encuentran localizadas a pie de página dentro del capitulado, explicándolas de acuerdo a las necesidades teóricas que se vayan presentando.

Entre los conceptos de los que habla inicialmente Gómez Padilla, se encuentra la noción de *danza* reflexionada en su primer capítulo. A decir de esta noción, el autor resalta que existen diferentes definiciones surgidas a partir del posicionamiento epistemológico en el que el interesado se encuentre. Algunos autores en este análisis historiográfico, han hablado de la danza a partir de aspectos *corporales y de género* (Tortajada Quiroz, 2001), otros más, desde el *motivo ritual* (Ferreiro Pérez, 2005) o *nacionalista* (Parga, 2003), sin embargo, Gómez Padilla se inclina por atender a la danza desde la experiencia dancística regional, folklórica y cotidiana, empleando enfoques que emergen desde la fenomenología de Alfred Schütz (2003), estableciendo contextos en los que se propician las relaciones sociales (Gómez Padilla, 2017: 29-30); aunque de manera reiterada en el aparato capitular se hace mención de herramientas conceptuales como las de: *Estructura ideológica* (Marx, 1976), *Habitus y campus* (Bourdieu, 2004; 2007; 2009), *Biopolítica* (Foucault, 1992; 1998; 2003), entre otras, que hacen de *Danza Folklórica en Chiapas*, un trabajo interdisciplinar puesto que emplea orientaciones teóricas como: el marxismo, el estructuralismo y el posestructuralismo, respectivamente. Jorge Balderas Domínguez, de la Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, en el prefacio de la obra menciona que el posicionamiento de Gómez Padilla se encuentra en *los estudios culturales latinoamericanos*.

Es entonces que la noción de danza, en este trabajo, es entendida como:

[...] el movimiento corporeizado, es decir hecho humano, para la comunicación en el entorno inmediato y adherirse una historia y/o a una cultura en búsqueda de identidad o para el disfrute estético; la danza es la corporeidad en movimiento con una intencionalidad específica. (Gómez Padilla, 2017: 42)

Cabe señalar que el autor propone una diferencia sustancial entre la definición de danza pensada desde Occidente, es decir, desde cánones estéticos que tienen que ver con los ideales de complexión atlética y delgada; remplazada y atravesada por una postura distinta, desde el sureste mexicano, y en donde las representaciones sociales de la práctica dancística emerge a partir de las agrupaciones folklóricas en espacios urbanos y étnicos de Tuxtla Gutiérrez. Enseguida, reflexiona propiamente sobre el concepto *folklórico*, en el que recurre a una serie de autores que van desde la conformación literal del concepto, tal como el arqueólogo inglés Williams John Thomas (1846), quien según Gómez Padilla, edifica el término desde la parte etimológica; lo “folklórico” remite a “dos voces sajonas: “folk”=pueblo y “lore”=sabiduría. En resumen, la sabiduría del pueblo” (Gómez Padilla, 2017: 45); con esta definición y en óptimas condiciones, el folklor no representaría a determinados estratos sociales, aunque para sus usos posteriores, así se vislumbraría. En el apartado dedicado a la noción en cuestión, aparecen señaladas anotaciones que posicionan a lo *folklórico* como las representaciones, prácticas y técnicas, etc. sociales y culturales de los sectores populares (Cirese, 1997), íntimamente vinculado a lo artesanal; sin embargo, para Gómez Padilla estas aseveraciones responden a una visión evolucionista y lineal de la historia, en el que acontece un discurso hegemónico en ello, por tal motivo recurre al pensamiento gramsciano, quien atinadamente menciona que:

[...] el folklore ha sido estudiado preferentemente como elemento “pintoresco” [...] Es necesario, en cambio, estudiarlo como “concepción del mundo y de la vida”, en gran medida implícita en determinados estratos (determinados en tiempo y espacio) de la sociedad, en contraposición (por lo general también implícita, mecánica, objetiva) con las concepciones del mundo “oficiales” (o en el sentido más amplio, de las partes cultas de las sociedades históricamente determinadas), que se han sucedido en el desarrollo histórico. (Gramsci, 1976: 239 cit. por Gómez Padilla, 2007: 45)

Cabe decir que, la definición que Gómez Padilla otorga sobre lo *folklórico* para su tesis, es concluida a partir de las reflexiones desde el poscolonialismo y decolonialismo. En ese sentido y concordancia con la teoría de la sensibilidad estética que propone Mandoki (1997), quien sugiere que la sensibilidad estética está presente tanto en el arte como en la vida cotidiana; en ella podemos incluir “los procesos de estructuración de experiencias sensibles en tres niveles: las bellas artes, las populares y las de masas” (Mandoki, 1997: 47).

De esta manera, Gómez Padilla justifica la existencia de sensibilidad estética en la práctica dancística folklórica, aun y cuando exista el supuesto de que la danza folklórica es una manifestación de corte *artesanal*, no queda exenta a esta sensibilidad estética, realizándose desde otro contexto del espacio de la vida humana, menciona el autor. En conclusión, se entiende como *folklórico*:

[...] a la actividad desempeñada por las agrupaciones de danza del presente estudio. Además de tres aspectos que refuerzan la elección [de esta] grafía. Primero, para acentuar el origen impuesto desde la hegemonía occidental, como sabiduría transmitida de forma oral y a través de la práctica [...] Segundo, para distinguirla, de los otros tipos de danza. Tercero, para denotar en el contexto urbano, que la danza folklórica se refiere a las manifestaciones expresadas en espectáculos cuyos temas son una *recreación folklórica* que presumiblemente pertenece a estratos sociales subalternos. (Gómez Padilla, 2017: 47)

Otro más de los conceptos empleados de manera reiterada en el trabajo de Gómez Padilla, es *subalternidad*. Aunque en la sección introductoria del trabajo, el autor menciona el empleo de las herramientas epistemológicas marxistas, en donde incluye de forma recurrente a Gramsci (1976), la definición concreta de subalternidad, no aparece como tal referenciada. Cabe decir que, desde nuestra observación, el autor da por sentada dicha definición, tratándose de una palabra reiterada a lo largo de su trabajo junto a otros criterios correspondientes como *cultura popular* y *clases sociales en desventaja adquisitiva*, sin embargo, la anotación aproximada a la definición empleada para el trabajo doctoral es *baile subalterno*, cual menciona que:

[...] se refiere a las expresiones de los grupos sociales medios y bajos, tanto en las áreas urbanas de como en las áreas rurales [...] La subalternidad debe entenderse de manera relacional y contextual, es decir, respecto a la posibilidad de acceder a la cultura en general. (Gómez Padilla, 2017: 56)

El último de los conceptos principales empleados en *La danza folklórica en Chiapas* es, *apropiación* y se desarrolla en el capítulo cuatro, como una forma institucionalizada de recopilación de las manifestaciones culturales pertenecientes a la cultura indígena chiapaneca. En ese sentido, la danza folklórica en el contexto urbano es una reinterpretación y resignificación de tópicos como: la técnica dancística, la corporalidad y el contexto regional en

donde se desarrolla dicha práctica *tradicional*. La noción de *apropiación* es entendida por Gómez Padilla como una idea de “rescatar” a las prácticas dancísticas en general, como una herramienta en la búsqueda de identidad regional. El autor retoma los planteamientos conceptuales de Bonfil Batalla:

[La apropiación cultural] se forma cuando un grupo adquiere la capacidad de decisión sobre elementos culturales ajenos y los usa en acciones que responden a decisiones propias. Los elementos continúan siendo ajenos en tanto el grupo no adquiere también la capacidad de producirlos o reproducirlos por sí mismo; por lo tanto, hay dependencia en cuanto a la disponibilidad de esos elementos culturales pero no en cuanto a las decisiones sobre su uso. (Bonfil Batalla, 1991: 175 cit. por Gómez Padilla, 2017: 132)

Por último, resulta importante hacer mención de un concepto adyacente a la investigación de Gómez Padilla, se trata de *región imaginada*, también recuperada a partir del *México profundo* de Bonfil Batalla (2014), cual es empleado para atender al proceso de consolidación nacionalista: el proyecto vasconcelista tardó para el estado de Chiapas, menciona el autor, pues este llega en la década de los cincuenta con la creación de cuadros típicos chiapanecos.

En ese sentido, la danza folklórica en Chiapas ha tornado como “invenciones” que tratan de dar muestra del pasado cultural de este estado; el autor, recupera el concepto como una forma de justificación a los procesos de apropiación y resignificación de las prácticas dancísticas. Como ya se mencionó, el trabajo está organizado en siete capítulos. El primero de ellos, desarrolla una clasificación de la danza a partir de criterios de corporalidad, pensada fuera de los ambientes académicos occidentales. La clasificación es *danza folklórica* y *baile folklórico*, la primera descripción incita a:

[...] dialogar a partir de su corporeidad, orientándose a la comunicación con los dioses, representar un aspecto de la historia prehispánica y de la conquista.

El baile folklórico, por su parte:

[...] es la representación corpórea de carácter lúdico que expresa las imposiciones creaciones y recreaciones criollas y mestizas después de la Independencia. (Gómez Padilla, 2017: 54)

Posteriormente, en el segundo y tercer capítulo se desarrolla un repaso histórico de la práctica dancística, desde la antigüedad, pasado por el renacimiento, hasta la historia de la danza mexicana, llamada para los años cincuenta: folklórica. En esta sección, se enfatiza sobre las relaciones de la práctica dancística y los procesos económicos, sociales y políticos que direccionan a las danzas y los bailes de corte popular. Luego, el orden de ideas corresponde a la contextualización, historia y apropiación de la danza en Chiapas, por lo que recurre al concepto de *regional*, analizándolo y empleándolo para explicar lo que sucede en el ámbito regional con las manifestaciones dancísticas usando la clasificación propuesta. Aquí mismo, el concepto que es vinculado a la danza folklórica en el imaginario social, Gómez Padilla lo propone a partir del *México profundo* (Bonfil Batalla, 2014), se trata de la *Región imaginada*. Del mismo autor, recupera *la apropiación cultural* partiendo de su propuesta sobre *la teoría de control cultural* (1991), para explicar el carácter creativo en la cultura dancística folklórica de Chiapas y en Tuxtla Gutiérrez.

Enseguida, se expone una historiografía sobre los estudios de la danza folklórica en los tres niveles geopolíticos: nacionales, estatales y regionales, en la que, menciona el autor, la sistematización de la información permite concretar los intereses por parte de las instituciones pertenecientes al Estado Mexicano, académicas y “practicantes” de las danzas y los bailes folklóricos en Chiapas. El capítulo seis, está dedicado a la teoría de las representaciones sociales y a la caracterización de los *agentes-participantes*; a nuestro criterio, en este apartado se exponen los resultados de la investigación a partir de la práctica dancística, vinculada a los conceptos clave: *danza y baile*. Finalmente las reflexiones generales; tiene como objetivo esclarecer el propósito de la investigación, en él, se retoma parte del recorrido histórico y descriptivo del análisis propuesto; sus hallazgos y los desencuentros entre los practicantes de la *danza folklórica regional*. Respecto a la metodología y al tratamiento dado, Gómez Padilla emplea de manera principal, fuentes primarias y en el capítulo seis, secundarias; ambas contribuyen al tratamiento analítico propuesto para responder las preguntas formuladas en la introducción. Se emplean además como herramientas metodológicas, tablas y cuadros a partir de entrevistas realizadas a los *agentes-participantes*: bailarines y coreógrafos (2014). Vale agregar, que el trabajo está direccionado a partir de enfoques que en las últimas décadas han cobrado importancia en el estudio de las culturas populares: *los estudios culturales latinoamericanos*.

CAPÍTULO II

Doña Cirulana no meta la mano...

*Noción e interpretación del jarabe desde la
segunda mitad del siglo XX en estudios
especializados: motivos y formas de uso*

El jarabe como forma musical, lírica y coreográfica de la cultura popular apareció en la segunda mitad del siglo XVIII, influenciado por danzas procedentes de las cortes españolas como las seguidillas, el fandango y las boleras, además de los matices rítmicos-musicales de la sociedad de la época, de diferentes grupos de indígenas y de negros en la Nueva España. En sus albores, el jarabe asistió los cantos de descontento causado por las desigualdades sociales y de rebeldía por parte de la población secular en el virreinato, cuando en espacios ocultos a los ojos de las autoridades religiosas llevaban a cabo jamaicas, verbenas y fandangos organizados para la diversión y burla hacia los clérigos y gobernantes en turno.

En los primeros años del siglo XIX, el jarabe asumía un sentido incipientemente nacional que evocaba lucha y libertad para la formación de un México emancipado. Tras los diferentes problemas económicos y sociales ocurridos en España por la invasión Napoleónica en 1808, la Nueva España entraba en un periodo tajante en donde las ideas liberales y el deseo de emancipación tornaron al jarabe como la tonada de estandarte en el movimiento insurgente (Saldívar, 1937: 311), así el género se trasladó del espacio sonoro y bailable al campo de batalla.

Durante el primer tercio del siglo XIX, el jarabe pasaba de ser el baile secular, a uno de salón en el que se solazaban las clases de elite decimonónicas. Los espacios teatrales de las grandes urbes del país y del extranjero albergaban funciones en donde el jarabe ya comenzaba a ser representando con un carácter nacional e identitario de las costumbres cotidianas del pueblo mexicano, bajo los títulos de: el “*jarabe americano*” o el “*jarabe veracruzano*” (Hernández Jaramillo, 2017). Para 1876, ya existían una serie de transcripciones y variaciones musicales sobre el jarabe ejecutado en distintos espacios. Así la dinámica continuó hasta 1919, cuando se presentó el primer arreglo para orquesta típica del *jarabe tapatío*; y años más tarde, con el proyecto de José Vasconcelos, el jarabe fue incluido en las políticas educativas para la formación de un sentido de pertenencia mexicana (Mejía Núñez, 2011), en donde este, fue llevado a todas las escuelas públicas del país para ser representado como el baile nacional de México, forjando las identidades sociales que aquí nos ocupan.

En este capítulo, se continuará con el análisis historiográfico, aunque vale decir que en el apartado el objeto central, será el jarabe. Como bien se ha mencionado, la historiografía forma parte de las herramientas con la que la Historia reflexiona sobre momentos específicos de determinados procesos u objetos de estudio a partir de distintas técnicas y métodos de análisis. Durante el primer tercio del siglo XX, los estudios sobre el jarabe giraban en torno a metodologías y orientaciones teóricas que no eran capaces de entender al objeto y/o proceso de estudio inmerso en una suma de éstos de manera dinámica e incluyente.

A partir del siglo XIX, las referencias sobre el jarabe aparecían como pasajes literarios y anecdóticos de vida de personajes como el español Niceto de Zamacois (1861) y el costumbrista don Guillermo Prieto, que en su obra *Memoria de mis tiempos* (1869), hace mención detallada de la coreografía del jarabe y de las características de un buen bailaror ejecutante. Entrado ya el siglo XX, estudios con insípido carácter académico sobre las prácticas culturales, o de manera sincrónica: folklóricas, aparecían como un impulso nacionalista, contribuyendo a la formación de una identidad nacional. De acuerdo con Eric Hobsbawn, la invención de la tradición es generada a través de la estandarización de ciertas prácticas que son constantemente repetidas con objetivos ya definidos: *institucionalizados* en su mayoría. En palabras del autor, la *invención de la tradición* es:

La «tradición inventada» implica un grupo de prácticas, normalmente gobernadas por reglas aceptadas abierta o tácitamente y de naturaleza simbólica o ritual, que buscan inculcar determinados valores o normas de comportamiento por medio de su repetición, lo cual implica automáticamente continuidad con el pasado. De hecho, cuando es posible, normalmente intentan conectarse con un pasado histórico que les sea adecuado. (2002: 8)

En ese sentido, los maestros de las Misiones Culturales reproducían hasta el cansancio las prácticas recuperadas entre las comunidades, mediante los insípidos trabajos etnográficos; suponiendo umbrales y funciones idénticas fuera de sus contextos regionales (Alonso Bolaños, 2008) con el fin de “mostrarlos” y “montarlos” en las instituciones educativas. De tal forma que, a través del gran esfuerzo por promover las identidades nacionales, los estudios de las artes en general, y particularmente, la práctica del jarabe como elemento que fungiera como símbolo de reproducción y estandarización vinculado a un pasado histórico, continuó siendo

ejercido mediante los discursos nacionalistas de los años treinta y cuarenta; se formalizaba como constante proceso homogeneizador.

El impulso nacionalista, se daba también a través de otras cuestiones además de las prácticas culturales, entre ellas se encontraban las cuestiones de élite nacional en el *Ateneo Musical Mexicano* por mencionar, en donde los compositores nacionalistas buscaban lo *mexicano* a través de la música generada desde la partitura, personajes como: Manuel M. Ponce, Silvestre Revueltas, Carlos Chávez y otros, realizaban músicas con tinte nacional con influencias de las músicas indígenas. Con la creación de la Secretaria de Educación Pública en 1921, y la vinculación creada con los Talleres Gráficos de la Nación, las ediciones sobre los estudios de la música popular emergían, pero con ella todavía en sus primeras publicaciones, un criterio intelectual decimonónico preocupado por la histórica, social y cultural del país, particularmente por retomar “los orígenes” de lo mexicano (Alonso Bolaños, 2008: 25).

Entre las ediciones realizadas, el modelo nacionalista se replicaba, es decir, a través de los estudios sobre el folklor mexicano, se insinuaban de manera no textual pero implícita entre sus anotaciones, elementos para la construcción de las identidades nacionales y homogéneas, partiendo de una forma discursiva en donde existen *presupuestos, sobreentendidos y el discurso no dicho* (Reygadas, 2009), cual consiste en diversas categorías que contribuyen a precisar las posturas e ideologías de los autores, y del discurso mismo presente en sus trabajos.

Alonso Bolaños menciona que dichos estudios, eran revisados por los maestros de las Misiones, para tener referencias de las prácticas antes de abordarlas o recuperarlas en el campo (2008: 19-25), por lo tanto, los discursos e ideologías nacionalistas también eran “dirigidos” en su abordaje. En esta gama de estudiosos, se encontraban: Rubén M. Campos, Gabriel Saldívar, Samuel Martí y Vicente T. Mendoza, quienes ofrecían estudios de divulgación del conocimiento desde discursos imperantes en la tradición discursiva de la primera mitad del siglo XX (Pérez González, 2010); donde la gran mayoría de las aseveraciones, giraban en torno al “origen” y “evolución” de las prácticas musicales. En 1937, el musicólogo Gabriel Saldívar publicó *El jarabe, baile popular mexicano* al aproximarse a la investigación en campo en el Bajío y el Occidente mexicano; enseguida, *El panorama de la música tradicional de México* (Mendoza, 1956), en donde el autor construye una hipótesis ratificada de la versión de Saldívar sobre la conformación del jarabe en el siglo XIX.

En estos trabajos con incipiente enfoque etnográfico y musicológico se pretendía, partiendo del uso de fuentes primarias situadas en documentos de los siglos XVIII y XIX, principalmente en información en el Archivo General de la Nación, partituras del siglo XIX y poca observación en campo, mostrar las características centrales del jarabe desde posicionamientos temáticos; comenzado con el consenso casi unánime de su origen hispánico, la incorporación de elementos musicales influenciados por las culturas locales y la aproximación a sus funciones sociales determinadas.

Respecto a los estudios del folklor posrevolucionario, vale mencionar que algunas de sus aseveraciones, han sido ya “criticadas” y “superadas”, puesto que el desarrollo de posturas epistémicas y metodológicas han empleado otras formas de aproximarse al objeto y proceso de estudio, por lo que se ha generado nuevo conocimiento en torno a las prácticas culturales contemporáneas. En lo anterior, se debe aclarar que el mérito a sus investigaciones pioneras es justo de hacer mención, además de que cualquier trabajo incluyente del tema, está obligado a recurrir como referencia para sus propias reflexiones.

En el caso del jarabe, en los últimos años se ha pensado como un género musical vinculado al baile, pero con vasta profundidad de análisis (Chamorro Escalante, 2006; Paraíso, 2007; González, 2009; Durán Naquid, 2016; Escoto Robledo, 2017; Hernández Jaramillo, 2017; Martínez Ayala, 2018; Salazar Rosales, 2019; Mejía Almonte, 2021). En ese sentido, creemos conveniente desarrollar un análisis historiográfico con textos que han surgido desde el Occidente mexicano y en particular, los breves que existen desde los Balcones de la Tierra Caliente.

En este capítulo, abordaremos diferentes textos especializados en el estudio del jarabe; a finales del siglo XX, en el Occidente surgieron investigaciones en torno al jarabe como práctica cultural; uno de ellos, es *El Jarabe... el jarabe ranchero o de Jalisco*, de Josefina Lavalle (1988), desarrollado desde ciertos posicionamientos teóricos estructuralistas. Ya entrado este siglo, el etnomusicólogo Arturo Chamorro incorpora al jarabe entre sus publicaciones, con: *Mariachi antiguo, jarabe y son* (2006) —y aunque su texto lleva por título *jarabe*, verdaderamente es que en su trabajo, esta práctica musical es muy poco intervenida—.

Desde la cuenca del Tepalcatepec, *El cancionero tradicional de la Tierra Caliente de Michoacán*, integra un capítulo dedicado al jarabe ranchero (González, 2009); y en los Balcones de la Tierra Caliente, propiamente tenemos tres investigaciones de carácter interdisciplinario: *El jarabe de los Balcones de Tierra Caliente. Lo que los músicos y bailadores recuerdan* (2016) de David Durán Naquid; *A bailar este jarabe moreliano... un patrimonio desconocido* de Jorge Amós Martínez Ayala (2018); y *El jarabe de Turicato, Michoacán. Aproximaciones al análisis y comparación musical entre el jarabe tapatío, el jarabe ranchero y el jarabe de Turicato* de Erandi Mejía Almonte (2021).

El análisis historiográfico, a diferencia del primer capítulo, lo abordaremos desde tópicos centrales, de interés y en común entre los distintos textos, y no desde una configuración estructural en cada uno. Entre las categorías de estudio, tenemos: nociones sobre el concepto y formas musicales del género. Además de un breve acercamiento a la organización, fuentes y metodologías empleadas; y no menos importante, los motivos y las formas de uso entre el Estado Mexicano y la práctica misma, así como también, las interpretaciones sociales y culturales otorgadas al género en cuestión.

LA IDENTIDAD ENTREVERADA EN LOS ESTUDIOS DEL FOLKLOR POSREVOLUCIONARIO

Las ideas sobre la conceptualización del jarabe y la identidad, se fueron construyendo de acuerdo a los contextos históricos suscitados; durante el siglo XIX, el jarabe comenzaba a designarse mayormente como un baile que generaba identidad; se pensaba, más que como una bebida “sanadora” —entre los apartados siguientes se abordará en el tema—, era el baile “sanador” de todos males, esto debido al sentimiento naciente nacionalista a través de un género que representará sus cantos de desacuerdo y libertad en contra los procesos bélicos vividos. El jarabe continuó sirviendo al pueblo a través de distintas formas ejecutivas y formatos instrumentales: bandas de viento militares o no, conjuntos de cuerdas para salón —*guitarra séptima*, principalmente— y piano en la segunda década del siglo XIX. Por mencionar, tendríamos a la Banda Militar del Octavo Regimiento a cargo de José Encarnación Payén, quien efectivamente, entre su repertorio, el jarabe era una de las principales músicas a ejecutar (Peña Munguía, 2019).

Durante los años treinta, y como resultado de las políticas nacionalistas propuestas por Vasconcelos, se impulsó una serie de prácticas musicales y dancísticas procedentes de diferentes regiones de México que insinuaban de nueva cuenta, un sentimiento patriótico que se interpretaba como danzas de corte nacional, similares a las designaciones de *aires nacionales* empleadas entre el siglo pasado [XIX], pero con un esfuerzo constante discursivo por definir las como elementos de configuración homogénea nacionalista. Como es de saber, durante el mandato de Vasconcelos, se creó la Dirección de Misiones Culturales (1923) en la que Ignacio Fernández Esperón fue comisionado a la recolección de músicas y danzas regionales en tres estados principales: Michoacán, Guerrero y Oaxaca con la finalidad de recrearlas entre los espacios educativos para promover la identidad nacional (Martínez de la Rosa, 2017: 43-44), tras los años posteriores al levantamiento armado. En este periodo, el Estado Mexicano buscaba enérgicamente lo considerado “mexicano”, por tal motivo, recurría a la recuperación de dichas manifestaciones sociales y culturales que estuvieran vinculadas con la cultura popular del siglo XIX, como una forma de pertenencia estrecha con un pasado histórico (Beezley, 2008), en donde el jarabe tomaría un lugar indudable de la formación de la cultura nacional posrevolucionaria.

El nuevo modelo educativo traería consigo a los incipientes festivales y concursos escolares representados por músicas y bailes vueltos piezas “estandarizadas” como: “el arrepentido, el malacate, la zamba, la culebrita y *el jarabe*, entre otros más” (Alonso Bolaños, 2008: 49); aunado a esto, se fomentaba también entre “un círculo cerrado”, la investigación de las músicas y danzas “folklóricas” de México; en ese sentido, a partir de la posrevolución, la noción de *identidad*, comenzó a ser dirigida y empleada principalmente entre los ámbitos de educación básica en todo el país, con el objeto puntual de fomentar símbolos e ideologías patrióticas, naturalizando creencias, valores y códigos convencionales de conducta entre los nuevos ciudadanos (Hobsbawn, 2002).

Como buen ejemplo de lo *típico mexicano*, resultado de la invención de una tradición desde el Bajío mexicano, es: el charro, la china y su *jarabe tapatío* exaltando por encima de otras muchas manifestaciones regionales, se trata de la verdaderamente imagen de la “mexicanidad” (Pérez Montfort, 2007: 261). Respecto a lo *tapatío*, podríamos ubicar a algunos jarabes registrados antes de su estandarización durante la segunda y tercera década del siglo XX. Uno de ellos data de los albores de 1900, en una de las primeras tomas de la filmografía mexicana donde se revelan escenas de un fandango realizado en la ciudad de México, “en el que tenía la participación un jarabe con el título de *tapatío*”, a decir de don Álvaro Ochoa (2013: 22). Sobre *los tapatíos*, el Ahualulco:

[Cantando:]

Ahora acabo de llegar del Ahualulco,
de bailar este *jarabe tapatío*,
que me dicen que se mueren por bailarlo,
las muchachas bailadoras del bajío.
(*apud.* Salazar Rosales, 2019: 130)

Ahora bien, en diversos estudios del folklor posrevolucionario, aparecerían pasajes literarios en los que de manera no directa, se mostraba el sentimiento patriótico nacionalista. Uno de ellos, es *El jarabe, baile popular mexicano* de Saldívar, en el que se menciona que: “es un baile costumbrista que muestra la *esencia mexicana* en cada momento” (1937: 305) del mismo.

Saldívar, observaba en el jarabe, un baile recurrido entre distintas zonas de México; y aunque poco tuviese que ver esta práctica en los espacios rurales con el discurso nacionalista, se contribuía a través de sus estudios bajo un pensamiento funcionalista, al proyecto de identidad nacional fomentado por el Estado. En estricto sentido, las anotaciones de Saldívar, quedan excesivamente bajo percepciones ideológicas muy romantizadas, puesto que se menciona que un “baile brillante en el ritmo, alegre en la música y pintoresco en la indumentaria” (1937: 305); el jarabe entre sus líneas, no aparece referenciado como género musical, sino como una suma de varias piezas solamente, las que van de tres a siete secciones y que están definidas por algunos de los “aires nacionales”, de los cuales solo hace mención de: *El palomo*, *El atole*, *Los Enanos*, *El perico* y *La Diana*.

En ese sentido, el discurso argumentativo que desarrolla Saldívar, evidentemente mantiene una relación *intertextual* desde la mirada de Reygadas (2009), puesto que las descripciones hechas, son retomadas de otros tipos de narraciones costumbristas del siglo XIX, tal como Niceto de Zamacois o Guillermo Prieto; es así que, dicho escrito remite preponderantemente a otros textos con el objeto de hacer una justificación a la narración del argumento central: el jarabe y la descripción general del mismo. Cabe decir que, respecto al carácter imitativo, es un elemento fundamental entre la ejecución de los jarabes; en este caso, las anotaciones que realiza el autor han quedado marcadas entre las estandarizaciones de las representaciones folklóricas de las escuelas; y que en la actualidad, se siguen llevando al empleo.

Otras de las categorías de análisis que propone Reygadas, pensadas a través de Ducrot (2009), es *lo no dicho*, se trata de una herramienta fundamental para el análisis propuesto. Lo que menciona Saldívar se advierte a partir de ciertas posiciones epistemológicas; *lo no dicho* tiene que ver con los aspectos implícitos en el desarrollo del tema, pero que no se abordan de manera directa y quedan sustancialmente limitados por los *presupuestos discursivos* y *lo sobrentendido*. De esta forma, entre otras cuestiones, las aseveraciones en torno al *jarabe* muestran una insistente recuperación de los orígenes a través de fuentes capaces de ser verificables y escritas, las cuales no se mencionan pero son implícitas entre sus líneas.

Respecto a su vinculación con el discurso nacionalista, se dice que el jarabe logró pertenecer a los espacios escolares y celebraciones oficiales y con ello, a través de las representaciones folklóricas generar la recurrente tradición inventada por el Estado Mexicano. En cuanto al *Panorama de la música tradicional* de Mendoza (1956), el modelo se repite de escasa manera, es decir, las referencias en torno al jarabe como *símbolo nacional* de México se desarrollan poco explícito, sin embargo, preexisten. El trabajo de Mendoza, está organizado por dos partes; la primera es la de “estudio” y la segunda: “ejemplos musicales”. El jarabe se encuentra en la tercera sección de la primera parte. A diferencia de Saldívar, el autor no es explícito con las anotaciones en torno al jarabe como elemento de identidad nacional; sí reitera el discurso positivista sobre la búsqueda de los orígenes, detalla la estructura que compone al jarabe y romantiza de forma símil a otros textos de la época sobre formas, instrumentos y alegrías que genera este baile.

En el periodo posrevolucionario, Vicente T. Mendoza, además de ya haber recorrido distintos espacios en torno a la música nacional, junto con su maestro Carillo; el interés por indagar en las músicas folklóricas comenzaba. Durante 1925 y 1927, recoge —de manera muy similar al modelo imperante en los años treinta, inculcado en la Misiones Culturales y los maestros rurales— la cantidad de treinta y tres cantos, músicas y bailes en su recorrido por distintos espacios rurales de Michoacán, cuales años más tarde, formarían parte del repertorio estandarizado empleado por el Estado Mexicano, para el fomento de las identidades sociales (Márquez Carillo, 2017: 141-149), dejando de lado, y como política cultural de Vasconcelos, el uso de lengua materna de las comunidades indígenas y sus elementos de identidad, tales como: la forma de vestir, el uso ritual de las prácticas comunitarias, entre otros.

En ese sentido, sus trabajos de corte monográfico, mostraban las características de las diferentes prácticas culturales, sin embargo, en la mayoría de ellos, no se aludía directamente a su formación nacionalista; en el *Panorama de la música tradicional* aparece diluida la presencia nacionalista reiterada por la homogeneidad de las prácticas a través de un discurso romantizado y evidentemente positivista. Mendoza, menciona:

Los historiadores de nuestro arte musical pueden ahora estimar en todos sus detalles el frondoso árbol de nuestra lírica que tan espléndidos frutos ha dado y que se afianza cada vez más hondo en las entrañas de nuestra *nacionalidad mexicana* [...] El canto popular, la canción mexicana, *símbolo de nuestra existencia como país*, encierra en sí todo el pasado el presente y el futuro de México [...] (Mendoza, 1956: 14-15)

Siguiendo con el uso de las categorías de análisis desde Reygadas (2009), *el discurso no dicho* se presencia entre los párrafos de Mendoza, con la alusión a una *naturalización* de la enseñanza en espacios educativos de los elementos culturales no pertenecientes a las diferentes tradiciones, mostrándolos como una sola, mediante *la identidad nacional*. Recordemos que el nacionalismo es el resultado de una convención de intelectuales posrevolucionarios sobre la noción de tres tópicos principales: Estado, Nación e identidad. Al respecto el poblano Jesús Márquez, menciona que:

Fue al triunfo de la república cuando una generación de intelectuales y artistas se unió a la ideología y el proyecto político del grupo liberal y se propuso definir “lo mexicano” [...] el arte debía estar comprometido con las causas del Estado, por medio de la cultura se podría modelar una conciencia colectiva y establecer las bases políticas e ideológicas de la república. (2017: 142)

Durante el periodo en mención, uno de los resultados preponderantes esperados por el Estado Mexicano, era presenciar entre los teatros regionales, bailes pertenecientes al noroeste del país, por mencionar, en donde *la danza del venado* era ejecutada por los niños de las escuelas del sur. Así mismo, la invención del *jarabe tapatío* era “montada” en Sonora (Sevilla, 2017) —o cualquier otro sitio del país—, como uno de los símbolos nacionales de México, con mayor presencias entre los espacios educativos. En ese sentido, el jarabe colaboró fielmente pero de forma involuntaria, con los procesos de conformación de identidad del Estado Mexicano posrevolucionario, y a través de la inclusión de los elementos estandarizados, forjó: *los estereotipos sociales*.

A decir del jarabe nacional, ese bailado por la Pavlowa en 1919 y su *fantasía mexicana*, vale decir que, según Mejía Núñez uno de los posibles antecedentes directos en la configuración del jarabe como ícono nacional, sería el arreglo para piano de José de Jesús Martínez en 1913, basado en fragmentos de la música regional de distintos estados, pero principalmente de Jalisco (2011: s.p.). Pérez Monfort por su parte, dice que el festejo del centenario de la consumación de Independencia (1921), tendría gran tajada en el pastel, puesto que por primera vez, múltiples parejas vestidas de charro y de china poblana ejecutaban el popular jarabe en las instalaciones del Palacio Nacional (203: 128); años más tarde, Vasconcelos incluiría como política cultural al jarabe.



Imagen 2. Los festivales escolares (*el jarabe tapatío*).³

Al finalizar la tercera década, los instaurados medios de comunicación, radio y televisión, principalmente, emplearían enérgicamente la figura del charro y la china poblana difundiendo la reproducción estandarizada del jarabe tapatío como el estereotipo inequívoco de la cultura mexicana. La industria cultural acentuaba a estos “símbolos” nacionales, ofertándolos al consumo popular como productos cosificados bajo una producción idéntica (Horkheimer y Adorno, 1994: 166). Pérez Montfort describe:

³ Captura de pantalla del video de un festival de día de las madres, en el que se interpretan bailables nacionales como el jarabe tapatío. Recuperado de: https://www.youtube.com/watch?v=dDQc8Wi_M9k

A partir de 1937 el cuadro estereotípico se consolidó como elemento central de aquel “... paraíso perdido...” [...] El cine, la prensa y la radio explotaron sin piedad, al charro, a la china poblana y al jarabe tapatío. (2003: 147)

De esta manera, el jarabe y sus implícitos colaboradores, desde el periodo posrevolucionario, pasarían a formar parte de las representaciones sociales de la cotidianidad del mexicano, interpretándose en distintos espacios, principalmente cívicos y educativos pero también rurales; sería así que el proyecto nacionalista, se generaría a través de las distintas prácticas de la cotidianidad de la época, por mencionar: las manifestaciones plásticas, las músicas folklóricas y las publicaciones de textos dirigidos a los espacios educativos y a las Misiones Culturales (Márquez Carrillo, 2017: 142-143).

DANZAS, BAILES O JARABES...

NOCIONES E INTERPRETACIONES DEL JARABE

Los significados otorgados al jarabe, aparecen conformados y cambiantes desde el siglo XVI, cuando el género musical, lírico y coreográfico, no era más que una bebida dulce; un almíbar para curar la tos, se menciona entre los diccionarios de la época. Las primeras referencias que existen sobre la palabra “jarabe”, se alude a “[...] una bebida dulce que se trae de la botica para sanar al enfermo”, así lo encontramos referenciado en el *Thesoro de la Lengva Castellana* (1611) de Sebastián de Covarrubias Orozco recuperado por la Real Academia Española⁴, y con antecesores etimológicos en la tradición árabe: *xarab* y *xarave*.

Otras referencias aludidas al jarabe en relación a la consistencia acaramelada, la encontramos con Nicolás Mez de Braidenbach (1670)⁵ y Francisco Sobrino (1705)⁶; de esta manera, hoy en día, la palabra “jarabe” está vinculada tanto a la mezcla de extractos naturales y azúcares en consistencia de almíbar, como a la propia manifestación dancística y musical popular en las diversas regiones de México, en las que dicho género ha contribuido como una de las formas de reproducción social entre la comunidad (Bourdieu, 2011), puesto para algunos pueblos originarios, como los Mazahuas en el Oriente michoacano, representan internamente las maneras de organización y sistemas de jerarquías entre los contextos festivos, principalmente en las bodas; en diversos momentos específicos de la celebración, el jarabe acciona como un elemento para la transición de roles sociales y ritos de paso, tal como *el matrimonio* (Martínez Ayala, 2017: 36).

En este apartado, abordaremos seis estudios especializados en la práctica musical, lírica y coreográfica en cuestión. La historiografía del jarabe es breve, como hemos mencionado; a la fecha en la región, la investigación está aún en el albor.

⁴ Covarrubias Orozco, Sebastián. (1611). *Thesoro de la Lengva Castellana o Española*. Recuperado de: <http://ntlle.rae.es/ntlle/SrvltGUIMenuNtlle?cmd=Lema&sec=1a.0.0.0>

⁵ Mez de Braidenbach, Nicolás. (1670). *Diccionario muy copioso de la Lengva Española y Alemana*. Recuperado de: <http://ntlle.rae.es/ntlle/SrvltGUIMenuNtlle?cmd=Lema&sec=1.0.0.0>

⁶ Sobrino, Francisco. (1705). *Diccionario Nuevo de las Lengvas Española y Francesa*. Recuperado de: <http://ntlle.rae.es/ntlle/SrvltGUIMenuNtlle?cmd=La&sec=1.0.0.0.0>

Lo anterior es el motivo por el que, desde el Occidente mexicano y de la Cuenca del Tepalcatepec, tómanos en cuenta tres estudios que emplean al jarabe como eje central, o por lo menos, dedican gran parte en su investigación. El primero de ellos es todavía un clásico, *El Jarabe... el jarabe ranchero o de Jalisco* de Josefina Lavalle (1988); enseguida, *Mariachi antiguo, jarabe y son* de Arturo Chamorro (2006); y finalmente *El cancionero tradicional de la Tierra Caliente de Michoacán* (González, 2009). Propiamente, desde los Balcones de la Tierra Caliente, tenemos otros tres: *El jarabe de los Balcones de Tierra Caliente. Lo que los músicos y bailadores recuerdan* de David Durán Naquid (2016); *A bailar este jarabe moreliano... un patrimonio desconocido* de Jorge Amós Martínez Ayala (2018); y *El jarabe de Turicato, Michoacán. Aproximaciones al análisis y comparación musical entre el jarabe tapatío, el jarabe ranchero y el jarabe de Turicato* de Erandi Mejía Almonte (2021).

Para nuestro estudio, las categorías de análisis empleadas darán lugar a tópicos básicos reiterados entre cada una de las investigaciones presentes, tales como las nociones e interpretaciones sociales y culturales que se han otorgado a la práctica del jarabe: cómo aparece pensado, cuántas formas hay de la práctica musical, lírica y coreográfica de la cultura popular, y que significaciones se otorgan a éste. El objetivo fundamental en el apartado, es aproximarse a la explicación de las cuestiones antes anotadas, para contrastarse el en tercer capítulo, donde concretamente se dará cuenta de cómo es el jarabe de los Balcones de la Tierra Caliente.

NOCIONES DEL JARABE

Las nociones otorgadas al jarabe han sido distintas a través del tiempo y el lugar específico donde se apropia y resignifica para su reproducción social. Entre los primeros estudios especializados en el Occidente mexicano, se encuentra *El jarabe... el jarabe ranchero o jarabe de Jalisco* (1988) de Josefina Lavalle, quien desde su formación como bailarina, funcionaria e investigadora, desarrollaría una serie de investigaciones relacionados con las prácticas dancísticas, durante su estancia en el Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de la Danza "José Limón". Después de haber conocido a don Francisco Sánchez Flores, y sus diferentes ocupaciones en torno a la historia de mariachi y otras danzas de Jalisco, así como las versiones sobre el *jarabe ranchero*, Lavalle interesada por documentar esta última, escribió.

Recordemos que durante los años setenta y ochenta del siglo pasado, los posicionamientos teóricos y metodológicos, comenzaban a tornar. Los estudios comenzaban a visualizar prácticas populares con formas de abordaje diversas; para el caso de Josefina Lavalle, desde ciertos posicionamientos estructuralistas orientados al estudio de las tradiciones, *la memoria* era la fuente principal. A decir de sus posicionamientos, Lavalle ubica al jarabe como un género bailable procedente de las danzas hispánicas, ejecutadas en las cortes europeas del siglo XVI. En ese sentido, bien se muestra el desarrollo del texto a partir de otras metodologías y más aún, del uso de otras fuentes, tal como el uso de la memoria de don Francisco Sánchez Flores, además de las tradicionales; sin embargo, evidentemente, continúa reproduciendo diversos discursos añejos y ya “superados”.

A pesar de sus anotaciones en torno a la gran cantidad de jarabes en México, incluyendo a Jalisco, el jarabe ranchero que describe Lavalle no solo queda encasillado como una práctica regional de Tlajomulco —lugar donde Sánchez Flores aprende el jarabe—, sino que se muestra también, como la recreación coreográfica de corte estatal al mencionarse como el *jarabe de Jalisco*; es así que, por un lado, se encuentra *el jarabe tapatío* y por el otro, el de Jalisco. Por otro lado, en reiteradas ocasiones el jarabe de Jalisco que presenta Lavalle es designado como un género dancístico, o bien, como género bailable (1988: 16, 47) aunque de forma indirecta, puesto que la autora no muestra interés en este aspecto; en este sentido, deja de lado al jarabe como práctica dinámica que inserta en su desarrollo otros elementos culturales: la música y la lírica popular.

En cuanto a la estructura que se otorga al jarabe ranchero, vale decir que en un principio, “estaba constituido por un solo son [...] con el tiempo, los sones se fueron agrupando hasta hacer de ello una de sus características principales y tomar su forma actual” (Lavalle, 1988: 119). En particular, Sánchez Flores a través de Lavalle, describe la cantidad de sones que integran al *jarabe ranchero o de Jalisco*:

1. Saludo o sinfonía
2. Zapateado fino con remate
3. Lazada sencilla y lazada doble
4. Zapateado fino con medias naranjas
5. Convite
6. Atole
7. Paseo corto con medias naranjas
8. Taconeo volado y naranjas completas
9. Paseo largo
10. El beso

- | | |
|--------------------------------------|----------------------------|
| 11. El Chabolla | 21. La jota tapatía |
| 12. Zapateado | 22. La rueda |
| 13. El espinado | 23. La perica |
| 14. Paseo largo | 24. La rueda |
| 15. El beso | 25. El palomo |
| 16. La bola | 26. La rueda |
| 17. El limón | 27. La tirada del sombrero |
| 18. La pavana | 28. La pisada |
| 19. El burro | 29. La dormida |
| 20. Preparación para la jota tapatía | 30. La diana |

Para todas las secciones, la autora desarrolla una breve descripción. Sobre *la sinfonía* menciona que se trata de una sección pequeña en la que se da el prelude para iniciar con la danza; enseguida, el *zapateado fino* es la sección en la que la mujer debe ejecutar alternando con las puntas y los talones, mientras que el hombre con la planta del pie, realiza rápidos movimientos pero con carácter fino; *el palomo* por ejemplo, narra simbólicamente el cortejo del hombre a la mujer: “se acercan y se retiran alternativamente las cabezas como para unir su pico” (Lavalle, 1988: 123-130). De esta manera, continua realizando este tipo de descripciones, en las cuales relata la forma en la que se desarrolla dicha sección, sin embargo, en su mayoría son cuestiones coreográficas sencillas y estandarizadas; con un sentido muy *romantizado*. Sobre el convite, también llamado *la feria*, don Francisco Sánchez Flores recopiló la música de los jarabes presentados por Ríos Toledano en 1890; en estos, se incluye al *convite* pensado como la forma coreográfica de invitación y cortejo para su compañera a realizar movimientos tenaces de baile; además de ser uno de los sones preferidos en *el jarabe ranchero*, menciona Lavalle.

A decir de *la feria* de Sánchez Flores, se anota el ejemplo:

[Cantando:]

Si quieres vámonos te llevaré,
 si quieres vámonos te llevaré;
 a ver aquello no no,
 a ver aquello si si,

a ver aquello no no,
a ver aquello que es purito amor.
(Lavalle, 1988: 123)

En los Balcones de la Tierra Caliente todavía se reconoce *la feria* como parte de las secciones del jarabe. De hecho, el son en cuestión aún es interpretado durante *el contrajarabe* de un jarabe, por un conjunto añejo: *Los Capoteños*.

[Cantando:]
Si quieres vámonos,
si quieres vámonos,
si quieres vámonos, te llevaré
y a ver aque,
y a ver aque,
y a ver aquella que está por allá.
(Los Capoteños, Jarabe en Sol)

Otra versión de la feria:

[Cantando:]
Si quieres vámonos para Tepic,
si quieres vámonos te llevaré,
para ver a esa mujer;
que sabe bailar muy bien.
Si quieres bailar también
entonces vámonos te llevaré.
(Mejía Núñez, 2011: s.p.)

Por otro lado, Arturo Chamorro Escalante (2006) muestra un estudio sobre elementos musicales conformando identidades sociales, principalmente de Jalisco, pero incluyendo a los estados vecinos tomando como referencia no directa las anotaciones de Jáuregui (2007), con límites geográficos políticos, pensando las zonas de asentamiento del mariachi. Resulta interesante, la postura que el autor genera sobre “la procedencia de los sones” y de cómo es que se va extendiendo de forma cíclica al interior de Jalisco, después Nayarit, Zacatecas y

Michoacán. Para determinar tales aseveraciones, el autor recurre a distintos aspectos, tales como: repertorio tradicional, ensamble tradicional, antigüedad, autenticidad y herencia cultural, calidad de ejecución musical e indumentaria regional propia del ensamble (Chamorro, 2006: 116).

Chamorro, considera a partir de la propuesta de Julián Steward (1955), que las prácticas musicales van evolucionando de manera sustancial, en donde la cultura va generando y regenerando la organización social y cultural dentro de una área cultural (2006: 14), y que a partir de ello, oscila la identidad de la práctica musical; su autenticidad como conjunto tradicional concebido desde lo que él llama: *procedencia de los sones*. En otras palabras, lo que el autor quiere decir es que la evolución de las músicas es generada por los procesos de transformación que son dados de manera interna por las apropiaciones y resignificaciones generadas por los grupos subalternos practicantes.

En torno a lo que se piensa sobre el jarabe, mostrando el apego al evolucionismo y a las categorizaciones occidentales, Chamorro menciona que se trata de una suite, formada por diversas secciones que se estructuran musicalmente entre arpeggios, de primeras a quintas y de regresos, y con formas de intensidad ejecutiva como prestos, adagios y allegros, así pues:

El jarabe se construye mediante una sucesión de piezas en diferentes tiempos, desde un adagio hasta un presto, por lo general en tiempo ternario [...] A grandes rasgos, podemos definir al jarabe ranchero jalisciense como una suite de cinco o seis partes, que indudablemente ha evolucionado. La primera parte contiene al primero y segundo tema, que corresponden a la «sinfonía»; nos da la idea de un son del sur de Jalisco, en tempo rápido, compás de 6/8 y un contorno melódico a base de tresillos de corchea en progresiones y arpegiados, que al oído nos dan la impresión de variaciones para el violín. La segunda parte contiene al tercero, cuarto y quinto temas, que corresponderían al «descanso»; son melodías en compás de 3/4, tempo lento y con una serie de saltos repetidos [...] Antes de ingresar a la tercera parte, el jarabe ranchero muestra claramente un puente con variaciones para el violín, en compás de 2/4, tempo muy rápido. La tercera parte, todavía más lenta que la segunda, correspondería al «paseo», en este caso, en compás de 3/4, con ocho frases de progresiones por grados conjuntos y melodías repetidas con algunas variantes. En la cuarta parte se integra «La jota», también en compás de 3/4, a tempo medio. Para concluir el jarabe, la quinta parte corresponde a una cadencia muy conocida en los jarabes jaliscienses, con algunos movimientos cromáticos. Esta parte de

cadencia o final del jarabe es muy parecida a la del «Jarabe Tapatío» que conocemos actualmente. (Chamorro Escalante, 2006: 84)

La definición que otorga Chamorro al jarabe, es a partir de categorías musicológicas y no regionales, en ese sentido, la noción que se da del jarabe no muestra ninguna correspondencia con las forma de baile, ni mucho menos con las estructuras líricas presentes en éste, es decir; aunque se menciona al jarabe indirectamente como género musical, y específicamente como género que procede de los aires nacionales, no presenta ninguna alusión a la ejecución dinámica de la práctica musical, lírica y coreográfica de la cultura popular.

En reiteradas ocasiones, en su texto, Chamorro menciona los aspectos coreográficos, incluso realiza una comparación, tomando en cuenta los aportes de Rolando Pérez (1990), sobre las variantes rítmicas africanas y sus similitudes con las formas percutivas presentes en las músicas y bailes del Occidente mexicano, sin embargo, explícitamente no realiza ningún tipo de vinculación del baile y el jarabe; como si estuviese hablando de dos tópicos ligeramente separados uno del otro. Vale decir que, el estudio de Chamorro, realizado principalmente el estado de Jalisco: *Mariachi antiguo, jarabe y son*, en realidad, poco tiene que ver con el jarabe. Respecto a los otros aspectos, es decir: mariachi y son, se abunda más en el texto, explicando los proceso de transformación e incorporación del son como producto del mercado nacional; aborda también los elementos vinculados a los aspectos sígnicos del conjunto tradicional del mariachi, entre otras cuestiones que tienen que ver con el mariachi indígena en el Occidente, la instrumentación y la vestimenta empleada.

Otro de los estudios especializados en el jarabe como práctica musical, es el *Cancionero tradicional de la Tierra Caliente*, de Raúl Eduardo González (2009). El objeto principal de su análisis, es la poesía tradicional a través de considerar las diferentes estructuras líricas en la composición de sones y canciones, principalmente. En su texto, González incluye un capítulo dedicado al estudio del *jarabe ranchero* en donde se muestra como una composición poética y musical, vinculada al baile de tabla. Siguiendo a Margit Frenk (1975), el investigador propone una serie de categorizaciones que atienden a las estructuras poéticas con las que son construidas, es decir, décima, sextilla, quintilla, cuarteta y copla; también respecto a las estructuras rítmicas con las que se componen, y finalmente a partir de las formas de canto, tales como: el empleo de *palabras clave* y *formulas iniciales* para el contenido

poético, *sones con y sin estribillo, con jananeo y medio jananeo y sones cruzados, atravesados y mixtos*, por mencionar. Además de los aspectos contextuales para su composición, vinculados a las funciones sociales y culturales locales.

Así pues, la figura del jarabe en el texto de González, aparece anotado como “una conformación musical poética y coreográfica que le otorgan rasgos particulares, por la variabilidad de sus melodías, por lo ingenioso de sus coplas y lo vistoso de su baile” (González, 2009: 151). Como vemos, vincula los tres elementos para caracterizar al jarabe como género tradicional, sin embargo, de dicha forma no aparece concretamente referenciado; pocas veces se aparece insinuado como género. Incluso, al finalizar el capítulo dedicado *al jarabe ranchero*, González se pregunta: ¿el jarabe pertenece al repertorio regional, como un género o una canción?

[El jarabe] ha tenido una reducción del repertorio melódico y poético, al establecimiento de una versión hegemónica [...] *parece más bien* una canción en el repertorio terracalienteño, ciertamente una canción singular, con características propias [...] Con las coplas del jarabe se ha dado un fenómeno de estereotipación análoga al que se ha presentado con la música, pues en principio el cantor puede escoger entre un repertorio más o menos amplio de estrofas [...] (González, 2009: 184-185)

La anotación anterior es la respuesta a su cuestionamiento, y al nuestro. Por tanto, para el investigador, el jarabe se piensa como una pieza incluida en el repertorio regional, aunque vale decir que entre sus anotaciones, lo describe como una composición *tipo suite* con una estructura melódica más o menos determinada, pensándose como correspondencia del jarabe de principio del siglo XX, puesto que en cada ejecución puede variar sustancialmente, menciona el autor. La música, el baile y la poesía se muestran íntimamente vinculados por las características en común: la estructura del jarabe que se propone.

Las partes del jarabe que en el *Cancionero tradicional* son las siguientes:

Baile	Jarabe 1 cruzado	Paseo	Jarabe 2 zapateado	Paseo	Son/jarabillo zapateado/cruzado	Paseo
Música	Entrada	Paseo	Varias partes	Paseo	Varias partes	Salida
Poesía	---	Estribillo [cuarteta de octosílabos 1234 o 1221]	---	Estribillo [cuarteta de octosílabos 1234 o 3412]	---	Estribillo [cuarteta de hexasílabos1234]

Imagen 3. Secciones del *jarabe ranchero* de Raúl Eduardo González (2009: 168).⁷

Es decir, el jarabe que piensa el investigador, cuenta con tres secciones con diferentes melodías para cada *jarabe* como se muestra en el cuadro, vinculado a una sección más o menos definida, breve y sutil, denominada *descanso* o *paseo* en donde el cantador, salmodia las coplas en octosílabos; y en hexasílabos para la salida, sin mencionar sí es o no ejecutada musicalmente, o simplemente se comienza a la interpretación de las coplas. Las formas de baile, por su parte, pueden ser cruzadas, es decir, *jarabeadas* o zapateadas propiamente. Lo que llama González *jarabillo*, se trata de una sección breve que corresponde a la variación rítmica que en los Balcones de la Tierra Caliente se le llama: *jarabeado* (Salazar Rosales, 2019). En cuanto a la definición de jarabe como género musical, lírico y coreográfico, dentro del cuadro no se acentúa sobre este aspecto, por lo que se genera una interpretación a la estandarización de la práctica, aun y cuando incluye a los otros elementos, como el baile y la lírica.

Ahora bien, para *el jarabe ranchero* existen formas estructurales preestablecidas; por un lado, los jarabes que son considerados *largos*, estos están compuestos por tres secciones, en las que las dos primeras se conocen como jarabes, propiamente. El primero, se pespuntea y el segundo se zapatea, también en el suelo; y otros llamados *cortos*, que son los que se construyen de dos partes, quedando sustituido el jarabe número dos del *jarabe largo* (González, 2009: 167-171). El ejemplo que se anota en el cuadro, líneas atrás, queda posicionado dentro de la categorización regional, de: *jarabe largo*.

⁷ Las partes del *jarabe ranchero*. Cuadro recuperado de González, Raúl Eduardo. (2009). *Cancionero tradicional de la Tierra Caliente. Géneros bailables: el son y el jarabe ranchero*. Morelia, Michoacán: UMSNH, Programa de Desarrollo Cultural de la Tierra Caliente, pp. 168.

Sobre el *descanso o paseo*, vale agregar una ligera comparación entre las aseveraciones de Chamorro y González. En ambos casos, se refieren al jarabe como *ranchero* entendido como la práctica que se desarrolla entre las comunidades aledañas a las urbanas, entre sitios específicos; sin embargo, para cada uno, *el paseo o el descanso*, se interpreta de forma distinta. Por ejemplo, para Chamorro *el descanso* es un movimiento que se divide en cuatro partes:

[...] la primera, en 3/4, que acompaña un canto, y las tres restantes, que son piezas instrumentales repetitivas, en compás de 6/8. Encontramos también las pequeñas piezas o sonecitos como «El palomo». (Chamorro, 2006: 83)

Respecto *al paseo*, él mismo menciona que es una sección en *tempo lento* generalmente en 3/4 con entrada en anacrusis, con ocho frases de progresiones por grados conjuntos y melodías repetidas con algunas variantes (Chamorro, 2006: 84). Por otro lado, González, menciona *al paseo* y *al descanso* como sinónimos, anotando sobre ellos: “que es un verdadero pasacalle, empleado para designar el momento en el que los bailadores interrumpen la ejecución vigorosa del jarabe para permitir la recitación de sus coplas. La función que cumplía el *paseo* en el barroco y la que tiene en el jarabe en la actualidad, son prácticamente las mismas” (2009: 161-167).

Ahora bien, entrando en materia en nuestro análisis, desde los Balcones de la Tierra Caliente tenemos tres estudios especializados; el primero de ellos, es un artículo que vio la luz en los años pasados (2016), mediante entrevistas como fuente fundamental de estudio. Se trata de *El jarabe de los Balcones de Tierra Caliente. Lo que los músicos y bailadores recuerdan* de David Durán Naquid, y aunque el texto se desarrolla a partir de enfoques fuera de la “academia”, más bien desde la experiencia y *la práctica de campo espontánea*, es decir: bajo una serie de entrevistas informales, espontáneas e *in situ*, en donde toma como elemento de partida los conocimientos propios para la aproximación a los cuestionamientos voluntarios o no, generados en el desarrollo de la misma; muestra elementos significativos que deben ser considerados.

Un factor importante el estudio de Durán es que, las categorizas que se emplean son otorgadas por los agentes sociales, quienes practican la práctica musical, lírica y coreográfica; y no que son propuestas desde posicionamientos teóricos a criterio de los autores, tal como sucede con Chamorro y su descripción del jarabe (2006). Durán por su parte, se centra en las entrevistas a distintos músicos y bailadores de la región: Juan Valdivia† de Tacámbaro, Alejo Maldonado† de La Loma, Apolinar Mendoza de Puruarán, Odilón Aguilar† de Cieneguillas de Enmedio y Blas Dagio de Cieneguillas del Huerto, anotando y poniendo en diálogo las percepciones en torno la estructura del jarabe. Por ejemplo, don Juan Valdivia† describe al jarabe como:

[...] una serie de tres o cuatro según. Si la gente pedía otra le tocábamos *el pilón*, hasta cinco tocábamos a veces por serie. Los jarabes se tocan tres o cuatro más el estribillo, que es el mismo para todos; hay muchos jarabes [...] Cada que terminaba un jarabe cantaban un verso y los bailadores eran los que *se inventaban* los versos o alguien del público. (*apud.* Durán Naquid, 2016: s.p.)

Mientras que don Apolinar Mendoza, describe las secciones del jarabe de la región como:

[...] tres partes y tienen su forma. El que sabe le pone las partes que debe de llevar: *entrada*, *contrajarabe* y *salida*. La entrada se toca con las cuerdas libres. El contrajarabe se toca con llave, poniendo el dedo índice en la primera cuerda hasta arriba para tocar por lo agudo; y la salida es la misma para todos los jarabes. Los jarabes con este estilo sólo por acá se tocan; en todos estos ranchitos de Turicato, Ario de Rosales y Tacámbaro. (*apud.* Durán Naquid, 2016: s.p.)

Don Alejo Maldonado†, por su parte menciona que:

Para empezar a tocar el jarabe, se iniciaba con una melodía que le llamaban *el jarabe corriente*; con esta melodía siempre se empezaba como para llamarlos a bailar, porque esta parte no se bailaba. Cuando se tocaba era para que supieran que comenzaba el jarabe [...] Se tocaban cinco jarabes y en cada jarabe cantaban un verso y los versos los cantaban los que bailaban. (*apud.* Durán Naquid, 2016: s.p.)

Como vemos, los entrevistados por Durán muestran diferencias y similitudes entre sus descripciones, lo que permite dialogar en torno a la estructura del jarabe en la región de los Balcones de la Tierra Caliente; de esta manera, existen elementos implícitos entre sus percepciones, lo que lleva a pensar al jarabe como un género perteneciente al repertorio regional y no como una pieza musical. Uno de estos elementos, son las características de improvisación de la copla al finalizar el jarabe, cual según los entrevistados de Durán, mayoritariamente debían ser los bailadores quienes lo efectuaban. Dentro del mencionado trabajo, existen momentos en los que las descripciones de los entrevistados no son claramente enfocadas al tema de interés [aproximarse a la estructura del jarabe]; sin embargo, a partir de las anotaciones se genera la idea de que las secciones del jarabe oscilan entre tres y cinco partes, por dicho motivo, Durán concluye diciendo que el jarabe:

[...] es un género musical, lírico y coreográfico que tiene características fundamentales que lo distinguen de otras formas musicales. Aunque puede formarse por segmentos de varios sonos, el jarabe consta de cinco partes bien definidas que reciben su nombre: *una entrada* (también llamada jarabe o jarabe corriente, que se baila respunteado); *un descanso o jarabeado* (mudanza: un cambio de sitio de los bailadores que permite a los músicos o al público cantar una copla); sigue *el contrajarabe* (que se acompaña de un zapateado por los bailadores); continúa de nuevo *un descanso o jarabeado* (que permite a los músicos o al público cantar otra copla y un nuevo cambio de lugar entre los bailadores); y *la salida* (con un zapateado vigoroso por parte de los bailadores). (Durán Naquid, 2016: s.p.)

En cuanto a las distintas formas estructurales otorgadas al jarabe, vale decir que en gran medida, corresponde directamente a los procesos de aprendizaje por parte de cada uno de los entrevistados, puesto que de acuerdo al contexto social y cultural, al momento histórico específico, y al con quién aprendió a ejecutar jarabes se designaría dichas cuestiones (Salazar Rosales, 2019: 170); un ejemplo de ello, es la aseveración que realiza don Apolinar Mendoza respecto a las formas de ejecución con llave o simple en el contrajarabe. En torno a las maneras en las que se baila el jarabe de los Balcones, existen dos tipos, menciona Durán: en el suelo y en la tabla. La primera es respunteada, y puede realizarse durante todo el jarabe, mostrando saltos y giros ágiles por el suelo *humedito* para provocar un sonido ahogado. Por otro lado, en la tabla es zapateado siguiendo con la dinámica de ejecución del jarabe (Durán Naquid, 2016: s.p.).

Otro de los estudios especializados que se presentan para su análisis, es: *A bailar este jarabe moreliano... un patrimonio desconocido* de Jorge Amós Martínez Ayala (2018). El texto en cuestión, presta atención al desarrollo del género musical, lírico y coreográfico desde un enfoque histórico y social de la cultura; a decir de éste, el artículo muestra diversas aristas en torno al jarabe. Primeramente, ubica geográficamente el espacio de ejecución del jarabe, siendo éstas, diferentes regiones de Michoacán en las que antiguamente y actualmente se baila el jarabe entre los contextos festivos: el Bajío, el Mazahuacán y los Balcones de la Tierra Caliente. Menciona además, a los conjuntos instrumentales con los que se llevaba a cabo la práctica del jarabe en cada región, y reflexiona sobre el desuso del mismo en los espacios urbanos, poniendo cuidado al contexto moreliano del siglo XX; sin embargo, nuestro interés se dirige en esta ocasión al abordaje de la noción que se tiene sobre la práctica en cuestión.

Resulta interesante como se reitera entre el interlineado, que el jarabe pertenece a un género musical, lírico y coreográfico empleado en distas celebraciones desde el periodo Colonial, hasta la actualidad. Menciona las cualidades del género como dinámico e improvisatorio, tanto es así, que a través de procesos civiles del siglo XIX, pertenecientes al Archivo Histórico del Poder Judicial del Estado de Michoacán, se menciona que “[...] empezó a cantarle versos de jarabe, ya hablan de ella y de su hija” (*apud.* Martínez Ayala, 2018: s.p.). Además de pensar al jarabe, como un género y no como una pieza, el autor explica que los estudios pioneros (Saldívar 1937; Mayer Serra, 1941; Mendoza, 1956; y Lavalle, 1988, principalmente) trataron a éste con un carácter de estudio serio en donde se aproximaban a dar cuenta de los procesos de transformación suscitados en el jarabe, intentando definir estructuralmente sus partes o secciones.

Respecto a la noción que el autor tiene sobre el jarabe, se menciona:

[...] es una estructura que tiene diversos elementos que se pueden combinar de manera más o menos aleatoria, con lo cual, las posibilidades son prácticamente infinitas. Aunque tiene un “paseo”, o “pasacalle” muy conocido, y una introducción, o “sinfonía”, también característica que permiten identificar a quienes participan, que se trata de un jarabe; los demás elementos, zapateado y contrajarabe pueden ser piezas del repertorio musical de la región, bailes de juego, algunos incluso usaron pedazos de tonadillas y hasta zarzuelas. Intercaladas se cantan, o salmodian, con diversas entonaciones los versos (coplas) del jarabe, que pueden ser coplas de

métrica diversa, redondilla, quintilla, sextilla, y hasta décima, usualmente con temas que se relacionan con la fiesta, los festejados, o los asistentes; cuyo carácter puede ser lírico, satírico o reflexivo [...] Al bailarse el jarabe, hay variantes coreográficamente: si se hace sobre la tabla o tarima, donde lo importante es mantener el diálogo rítmico entre los bailadores y su percusión zapateada, con los instrumentos rítmico armónicos: armonías, jaranas, vihuelas, guitarras, o el bajo, ya de arpa, ya de contrabajo; si se hace sobre el suelo, entonces los respunteos, giros y saltos son fundamentales. (Martínez Ayala, 2018: s.p.)

Si bien, nos parece que las anotaciones de Martínez son acertadas al mencionar las combinaciones aleatorias en la estructura del jarabe, generando una ejecución dinámica y duradera; la inclusión de bailes de juego y otros géneros regionales, además del uso de la lírica de manera compleja al remitir a composiciones poéticas diversas con carácter reflexivo o satírico; vale señalar, en cuanto a las secciones del jarabe, que no se deja claro si la descripción que hace, se trata de un jarabe de forma “convencional” para las regiones que aborda, o es en específico para el de los Balcones de Tierra Caliente, puesto que se emplean conceptos como “sinfonía”, “pasacalle” y “zapateado”, que suponemos nosotros, son retomados, principalmente de las propuestas de Saldívar (1937), Mayer Serra (1941) y Mendoza (1956), y que no pertenecen a las referenciadas y empleadas por los músicos para definir al jarabe en la región, excepto: *el contrajarabe* que emplea el autor. En ese sentido, podemos suponer que la organización y referenciación de las secciones del jarabe en los Balcones de la Tierra Caliente, puede ser dinámica también en su expresión discursiva, es decir, además de encontrar en el género musical, lírico y coreográfico momentos dinámicos y aleatorios, las nociones en torno a su descripción variarían ligeramente de acuerdo a los espacios contextuales donde se genere el jarabe; más o menos queda expuesto con la propuesta que realiza Durán Naquid (2016), líneas arriba y con lo que se desarrolla en nuestro tercer capítulo.

Continuando ahora, toca el turno al último de los estudios especializados en el jarabe desde los Balcones de la Tierra Caliente, con: *El jarabe de Turicato, Michoacán. Aproximaciones al análisis y comparación musical entre el jarabe tapatío, el jarabe ranchero y el jarabe de Turicato* de Erandi Mejía Almonte (2021). Esta tesis, realizada a partir de trabajo de campo, revisión bibliográfica, y como ella misma lo expone, a partir de su:

[...] *experiencia como integrante de varios ballets folklóricos*, puedo rectificar que en muchos ballets se baila el mismo jarabe ranchero de Apatzingán, y la manera de bailarlo es similar a lo que menciona Raúl Eduardo [González]. (Mejía Almonte, 2021: 20)

Podemos mencionar entonces, que la investigación en torno al jarabe se sustenta principalmente por *la experiencia* que tiene la autora como bailarina de ballet folklóricos de Morelia, desde su infancia; además del acercamiento a “las músicas tradicionales de México” (Mejía Almonte, 2021: 6) generado por la familia, como reitera. Es por ello, debemos precisar que las aproximaciones que realiza, desde nuestro criterio, quedan bajo una falta constante de reflexión y rigor teórico; el texto en general, es muy descriptivo y un tanto anecdótico.

En el estudio de Mejía, se realiza una comparación musical entre los jarabes que se nombran desde su título, es decir: *el jarabe tapatío, ranchero y de Turicato*. A decir de estos, la autora muestra rasgos estructurales que son similares unos con otros, incluso intenta aproximarse a la procedencia del jarabe de Turicato [como le nombra *al jarabe de los Balcones*], mencionando que preponderantemente, pueda venir del jarabe tapatío, puesto que las estructuras melódicas y armónicas de ambos jarabes, corresponden en breves secciones (Mejía Almonte, 2021: 98). Sobre la noción de región que Mejía concibe, vale decir que el espacio de estudio en donde se centra, es: Ario de Rosales y Turicato, por lo tanto, la práctica musical, lírica y coreográfica abordada es denominada *jarabe de Turicato*, pensando en ésta, como una estructura musical con ejecución particular de la región; sin embargo, no permite la idea de un corredor cultural más amplio, en el que *el jarabe de los Balcones* contiene elementos particulares, apropiados y resignificados con ligeras variantes entre la región extensa antes nombrada.

Si bien, a través de las entrevistas a músicos y bailadores del municipio de Turicato, expone la forma del jarabe; entonces, propone Mejía al jarabe de la región, como una estructura de tres: jarabe, corriente y copla que se repiten las veces que sean necesarias según el ánimo de los bailadores (2021: 80). En ese sentido, al jarabe lo toma como una estructura musical que puede combinarse entre otros jarabes, incluso improvisar su sección melódica; y bajo estas descripciones, la práctica popular que menciona Mejía, cuenta con los elementos estructurales de la región para reconocerla como un género dinámico, es decir: musical, lírico y coreográfico, sin embargo, no es así. Es pensado más bien, bajo sus referentes

institucionalizados: la práctica folklórica, aunque lo nombra como género, quizá en dos o tres ocasiones, parece más bien que piensa en él como una música más del repertorio regional. Vale agregar aquí que, Mejía no toma en cuenta *al contrajarabe*, puesto que lo señala como sinónimo del *corriente*.

Es entonces que el jarabe de Turicato, según Mejía, está estructurado de la siguiente manera: “[...] Jarabe, Corriente, Copla; Jarabe, Corriente, Copla y Jarabe, Corriente y Copla” (Mejía Almonte, 2021: 81), desarrollando el jarabe “completo”, que mencionan los entrevistados: don Francisco Ramírez y don Vicente Murillo. De esta manera, en la práctica del jarabe se incluyen distintas formas de ejecución particulares, y no como sucede con los otros jarabes que aborda la autora, reproduciéndose como piezas estandarizadas. En la región encontramos formas como *jarabes en sol*, *jarabes en do*, y *jarabes cantados*. En estos últimos, antiguamente, el bailarador era quien cantaba la copla para la salida (Mejía Almonte, 2021); lo que reitera el dinamismo no incorporado por Mejía, respecto al género musical, lírico y coreográfico.

El texto de Mejía en general, muestra información importante. Toca tópicos como el de cómo se autodomina los habitantes de la región y cuál es su relación con las prácticas culturales populares; sin embargo, lo expone de forma breve o como anotaciones a pie de página. Insiste más bien, en biografías y reseñas de cada uno de los entrevistados; además dedica acertadamente un análisis formal de los jarabes, mostrando datos sobresalientes.

INTERPRETACIONES SOCIALES Y CULTURALES DEL JARABE

En distintos contextos, las prácticas culturales funcionan como formas sociales en donde se desarrolla la subjetividad colectiva, organizaciones sociales y determinaciones jerárquicas. De esta manera y a través de ellas, dichas prácticas son interpretadas de acuerdo a sus disposiciones preestablecidas en el grupo social; en reiteradas ocasiones, las prácticas de la cultura popular, son pensadas como elementos de integración, edificación y reproducción social. Para Clifford Geertz, dichas prácticas son referidas como interpretaciones a través de los textos culturales, es decir, las prácticas culturales como textos son capaces de ser interpretados, pues como él mismo dice: la cultura de un pueblo es un conjunto de textos en

donde quienes los poseen, se esfuerzan por interpretarlos y emplearlos (Geertz, 2003: 372) para fines específicos; lo mismo sucede con el jarabe, puesto que es usado e interpretado por quienes lo practican, transforman y reproducen.

Desde el pasado, el jarabe pensado como un género musical, lírico y coreográfico fue empleado en diferentes regiones culturales de México para determinar relaciones sociales, simbólicas y jerárquicas dentro de los grupos participantes. Esta práctica popular, desde sus primeras apariciones, fue sin duda una manifestación que causó revuelo dentro de las clases subalternas, quienes lo empleaban para retratar los acontecimientos de ultraje y desconformidad a su existencia condenada a la esclavización por parte de corona española (Salazar Rosales, 2019) a través de actos considerados lascivos y poco morales: el baile principalmente.

Respecto a las concepciones e interpretaciones inquisidoras sobre las formas de corporalidad íntimamente relacionadas con las conductas éticas y morales, Chamorro Escalante en *Mariachi antiguo, jarabe y son* retoma a Charles Keil (1979), en donde expone que las formas de corporalidad empleadas en el jarabe, “incorrectas” y “lascivas” para ciertos grupos, deben ser pensadas simbólicamente como actitudes, comportamientos y normas que están determinadas por los contextos socialmente preestablecidos (Chamorro Escalante, 2006: 102-106), por lo tanto, para los gobiernos coloniales en turno, el jarabe no representaban a los valores cristianos de la época, condenándolo como un baile deshonesto, inmoral y de dudosa procedencia.

De esta manera, el jarabe estuvo prohibido en el edicto de 1802, por ordenamiento del Santo Oficio; años más tarde, esta práctica mostraba interés por establecerse como parte de la cotidianidad, puesto que con sus líricas y bailes comenzarían a forjar un incipiente sentimiento patriótico (Hernández Jaramillo, 2017: 174-189). Así pues, el jarabe ha sido un factor importante en el desarrollo de las identidades nacionales, desde la Independencia mexicana, pasando por las intervenciones bélicas francesas; también en la segunda mitad del siglo XIX y como elemento tenaz para el nacionalismo mexicano.

A decir de estas cuestiones, Sevilla menciona que:

Los jarabes *formaron parte* del proceso en el que México se independizó de España [...] también estuvieron presentes en la guerra que México libró con Estados Unidos en 1847, en la Intervención francesa y en la Revolución de 1910 [...] pasaron a ser un símbolo de identidad nacional muy importante. (Sevilla, 1990: 113)

En este sentido, a lo que se trata de aproximar, es que el jarabe ha sido interpretado como una herramienta para la construcción de los sentimientos patrióticos, identidades y estereotipos nacionales; fue parte de un proyecto nacional, generado por el Estado Mexicano, en donde se retomarían manifestaciones culturales populares capaces de establecerse entre la cotidianidad del mexicano “moderno” a través vínculos entre el pasado y el presente, y que de esta manera se reprodujeran formas simbólicas de cohesión social (Hobsbawm, 2002: 16) en el México posrevolucionario.

Las prácticas culturales en general, pero significativamente el jarabe habían mostrado ser un elemento invariable en los distintos proyectos de conformación nacionalista: desde la Independencia hasta la Revolución Mexicana. Este género además, en estos procesos de edificación nacional, correspondía muy atinadamente como formas de resistencia empleadas por los subalternos a través de la propia lírica y expresiones corporales, ante las clases dominantes (Scott, 2000). En el siguiente apartado, Saldívar menciona:

El Jarabe era armonizado por el estrépito de la fusilería y los gritos de entusiasmo de las huestes insurgentes que conquistaron la libertad de nuestro suelo; llegó a declarársele composición *lírica* insurgente y por tanto condenable *por su modo de baile*. Durante la Guerra del 47 contra el invasor yanqui, también los aires del Jarabe daban nuevos bríos y renovaban las fuerzas de nuestros soldados. (Saldívar, 1937: 307)

En la anotación anterior, el autor no hace uso explícito del término *resistencia* [como tal], sin embargo, para nuestro argumento, emplearemos nuevamente a Reygadas con *la función discursiva* en la que presenta categorías pensadas a través de Ducrot (2009): *lo sobrentendido* y *la alusión*. Dichas categorías colaboran para aproximarse al *modo discursivo* empleado, pero no evidenciado que tiene que ver con los aspectos implícitos en el discurso; dicho de otro modo, lo que no se aborda de manera directa en él, pero que refiere a la información dentro del discurso mismo.

La anotación desde Saldívar, deja ver que el jarabe era empleado como *tonadilla* de “protesta” insurgente. En la cita se menciona que “el jarabe era armonizado por el estrépito de la fusilería”, remitiendo a que el jarabe como género musical, lírico y coreográfico se entonaba como una forma de resistencia ante las clases dominantes, reusándose a las ideologías y a los mecanismos de control impuestos para prevalecer las relaciones de poder (Reygadas, 2009; Scott, 2000); en donde los cantos populares fungían como el discurso oculto de las clases subalternas para evidenciar indirectamente sus inconformidades, empleados para sus propios fines ideológicos y culturales (Scott, 2000: 189).

Así pues, la resistencia es una forma de contrahegemonía desde el posicionamiento gramsciano, en la que a través de dispositivos culturales de corte popular: música, baile o poesía, reusa la instauración de modos de dominación distintos, tales como: simbólicos, ideológicos o materiales, ejercidos y mediados por las relaciones de poder desde las clases dominantes (Scott, 2000: 233-237); la resistencia remite a actos conscientes por parte de los agentes sociales. Aunado a ello, la resistencia, es también una forma de apropiación y resignificación de los modos de dominación impuestos, generando de esta manera: transformaciones sustanciales desde el interior del contexto social, reflejando la diferenciación estructural entre ambas posiciones, *hegemónicas* y *contrahegemónicas*.

A decir, John Clarke en *Rituales de resistencia* (2014), define a la hegemonía como el modo de dominación de una cultura centralizada, y con dirección a otra que en su mayoría se constituye por procesos de distribución desigual de los bienes culturales y económicos entre los grupos de la sociedad; a través del control de instituciones sociales y de formación de la cultura social a imagen y semejanza de esa clase dominante (Clarke, 2014: 288) implicada en ésta: el dominio, la persuasión y la coerción social. De tal manera que en nuestro interés, podemos localizar al posicionamiento contrahegemónico en convergencia de los procesos de incorporación, producción y resistencia de las clases populares o subalternas, mediadas por acciones, discursos e ideologías emanadas desde el seno del grupo social en cuestión, y no como modelos de imposición.

Para Jesús Aguiló, la contrahegemonía es:

[...] la producción social de una multiplicidad de formas alternativas de resistencia, experiencia y lucha que hacen posible no solo la difusión de un discurso crítico capaz de combatir el orden ideológico y social hegemónico, sino que también la creación relaciones y *acciones* sociales, sujetos políticos y espacios públicos capaces de apreciarse de la cultura —en sentido gramsciano— para darle un nuevo significado y ponerla al servicio de las clases subalternas. (Aguiló, 2019: s.p.)

En ese sentido, haciendo uso de los dispositivos culturales empleados para la enseñanza y naturalización de la ideología nacionalista, a finales de los años ochenta en la región estudiada se continuaba con la instauración tardía de formas educativas funcionalistas. En las escuelas de formación básica y con las acciones culturales organizadas desde el Estado como los Conjuntos Culturales Magisteriales, se enseñaba de manera sistemática las prácticas dancísticas [y músicas] nacionales o “propias de la región” bajo un carácter folklorizado e influenciado por los modelos pertenecientes a las Misiones Culturales posrevolucionarias (Mejía Aguilera, 2013; Calderón Mólgora, 2018; Rivera Reyes, 2023). Dichas prácticas, estaban intervenidas por las percepciones de los profesores sobre las manifestaciones culturales entre sus contextos locales, es decir, desde la mirada bourdiana la enseñanza de éstas, quedaban mediadas a partir de los significantes otorgados para definir las y reproducirlas: *el capital simbólico* (Bourdieu, 2011). Durante este periodo, gran cantidad de personas fueron instruidas dancísticamente por los modelos mencionados; y en muchas de las comunidades, “las gente de gusto” aprendían y reproducían los pasos característicos con orientaciones folklóricas en los contextos festivos de la región.

Como paréntesis, vale aclarar que, si bien existían y existen personas que bailan de manera “folklórica” por haber tenido participación en instituciones culturales o de formación básica, en los Balcones de la Tierra Caliente, también se hallan quienes han aprendido el baile de tabla, desde la tradición oral reproduciendo formas visualizadas en el núcleo familiar, tal es el caso de *los Santoyo Díaz* del Cirián, municipio de Tacámbaro. La familia Santoyo aprendió a bailar jarabes, palomos, panaderos, enanos, raspas y demás sonos y gustos como parte de una *tradición familiar* en la que, al terminar la cosecha, siempre se organizaban bailes de tabla para disfrutar, menciona don Guillermo Santoyo Díaz⁸.

⁸ Entrevista realizada por Ulises Salazar Rosales en El Cirián, Tacámbaro, Michoacán, 2020.

Así pues, continuando la explicación, muchas de las prácticas culturales folclorizadas por el Estado Mexicano y sus respectivos elementos, fueron apropiadas y resignificadas en la región; de los ballets folklóricos se retomarían elementos contextuales no correspondientes a los tradicionales, principalmente el uso de huaraches con hojas de madera en las suelas para “mejorar” el sonido, las posturas erguidas con posiciones de manos entre la cintura o la espalda baja, además de la constante, repetitiva y variante rítmica que no dialoga con el chicoteo del tololoche. En ese sentido, debemos anotar el ejemplo del *Bravo de Zicuirán*, un bailarín experimentado originario, propiamente de Zicuirán, Michoacán dedicado a la labor del campo; quien entre los bailes de tabla en los Balcones de la Tierra Caliente, hace empleo de pasos estilizados, mezclando rítmicas y contratiempos durante el baile, que son particulares de otras regiones entre las cuales se percatan, principalmente, estilos dancísticos desde la tradición p’urhépecha. Además de hacer uso de los huaraches con tabla, produciendo un sonido más fuerte en la ejecuciónailable.

Evidentemente, *el Bravo* tuvo un acercamiento directo a las prácticas folklóricas, puesto que ejecuta, además del baile tradicional, los pasos y posturas corporales estandarizadas y propias del ballet folklórico. En los contextos tradicionales, nuestro bailarín emplea de manera consciente estas prácticas estandarizadas sabiendo que entre el espacio festivo, no son formasailables preestablecidas; vale decir que estos actos, son realizados sin ningún tipo de presupuesto, es decir, lo genera de manera espontánea e intuitiva, propiciando el gusto o sensibilidad estética propia y reconocimiento de quienes lo observan, por su excelente interpretaciónailable (Gómez Padilla, 2017: 43-47).

De tal forma, según lo establecido por Pierre Bourdieu: “las estrategias de reproducción tienen por principio no una intención consciente y racional, sino las disposiciones del *habitus* que tienden espontáneamente a reproducir las condiciones de su propia producción” (*apud.* Bourdieu, 2011: 7), generando de esta forma, la continuidad espontánea de disposiciones sociales y culturales a partir de los elementos que van insertándose en el interior de los contextos regionales.

Ahora bien, retomando las *técnicas corporales* de Marcel Mauss pensadas desde Eugenio Barba (1990), vale decir que las posturas corporales y movimientos empleados por el bailarín en cuestión, quedarían insertas en la categoría de: *técnicas corporales extra-cotidianas*, puesto que a decir del autor, los movimientos y posturas corporales, pasos y formas de ejecutar el baile, han sido aprendidas con fines específicos de “perfeccionamiento” de dichos pasos, y del “cómo deben ser” ejecutados; del mismo modo, la adquisición del conjunto de habilidades en el que el cuerpo atraviesa situaciones de representación social, permite al bailarín emplear como forma alternativa de resistencia, apropiarse y dar como nuevo significado a las posturas corporales usadas entre los contextos locales, quedando bajo función de los otros agentes sociales.



Imagen 4. El *Bravo de Zicuirán*.⁹

⁹ Fotografía tomada por Ulises Salazar Rosales en Las Escobillas, Ario de Rosales, Michoacán, 28 de marzo de 2021. El baile de tabla con “el Bravo de Zicuirán”.

Aunado a lo anterior, durante la posrevolución se generaba “el ideal” del cómo debían ser las expresiones corporales de un danzante al momento de su interpretación; dicha idea era difundida, principalmente por los profesores de educación física, quienes entre la ideología nacionalista, eran los encargados de “encaminar” el buen desarrollo del bailarín a través de movimientos fuertes, hábiles y expresivos. En ese sentido, la participación dancística del *Bravo* correspondería a una influencia tardía de ese ideal mexicano de corporalidad, en la que su expresión corporal es evidentemente más notoria que la de su pareja de baile.

En resumen, desde el posicionamiento de James Scott (2000), la resistencia es un acto de oposición cultural, social e ideológica imperante en un discurso hegemónico; y es a través de los dispositivos y alternativas culturales que se resiste, apropia y resignifica: el baile de tabla para nuestro ejemplo. Lo que sucede con *el Bravo de Zicuירán* es que retoma a las prácticas folklóricas instauradas, las apropia y resignifica como elemento de resistencia ante la imposición de los modos de dominación; es decir, emplea los elementos culturales desde la hegemonía para negarse a la instauración de un discurso homogeneizador, estableciéndolos entre los contextos regionales en donde a su vez, comienzan a ser recurridos por otros agentes sociales para el desarrollo festivo.

CAPÍTULO III

Señores y señoritas, un favor les voa pedir...

*Prácticas musicales, líricas y coreográficas como generadoras
de identidades y transformaciones en los Balcones de la Tierra*

Caliente

Como bien vimos, en los capítulos anteriores se expuso, primeramente, la observación de los aparatos teóricos y metodológicos en varios trabajos que se han aproximado al estudio de la danza en México; enseguida, a partir de un análisis similar al anterior, sobre la noción e interpretación que se tiene sobre el jarabe desde el Occidente mexicano y propiamente en los Balcones de la Tierra Caliente en textos que surgen desde este espacio social. En cuanto al tercer capítulo, vale decir que el interés torna en los tópicos principales en esta tesis: *la identidad regional, las transformaciones sociales y culturales, y la aproximación concreta a la noción del jarabe de los Balcones de la Tierra Caliente.*

En nuestro estudio, será a través de las categorías de análisis observadas en la historiografía de la danza, que abordemos diversos cuestionamientos que preexisten entre la cotidianidad de los agentes sociales en la región, tales como: *la división sexual del trabajo* en los bailes de tabla, mediada por *el género* (Tortajada, 2001) como un conjunto de ideas, conductas y actividades preestablecidas por convención social en la región; *los procesos de generación de identidades individuales y colectivas* atravesados por *la sociabilidad* (Agulhon, 2016) en los *escenarios rituales* (Ferreiro Pérez, 2005); y *la apropiación y resignificación* que propone Sevilla (1990), vinculando elementos insinuados por la clase dominante y su diálogo constata con la subalterna. Además, en nuestra investigación, es fundamental el trabajo de campo para *aproximarse a la noción concreta del jarabe* pensada por los agentes sociales de la región; mostrando sus características de ejecución musical y dinámicas, secciones en su estructura y el uso social efectuado para dicha práctica musical, lírica y coreográfica generadora de *identidad regional* (Giménez, 2007).

Ahora bien, desde el inicio de esta tesis, se ha venido hablando de *los Balcones de la Tierra Caliente*. Incluso se han criticado algunas anotaciones generadas por otros autores sobre la noción de “la Tierra Caliente”, sin contemplar a los Balcones como una subregión integrada en ésta; sin embargo, no ha quedado claro qué son y dónde se localiza esta región geográfica, cultural y social, que incluye diversos municipios, miradores, cañadas, y jarabes como prácticas culturales sobresalientes del repertorio regional.

Los intentos por la delimitación de la región con el mote “Tierra Caliente”, han sido diversos, pero no constantes. Durante la segunda mitad del siglo XX, la Tierra Caliente aparecía referenciada en trabajos de corte político y económico abordada como espacio de estudio, para la sistematización de intereses particulares que giraban en torno a las prácticas ganaderas y al desarrollo económico de la zona. Para los años sesenta, la Tierra Caliente como el espectro territorial más grande del estado de Michoacán, comenzó a ser repensada a partir de las propuestas generadas desde Estudios Regionales expuestas por don Luis González y González (1968) y su microhistoria mexicana; luego, décadas más tarde desde la geografía francesa con Estaban Barragán y su *Más allá de los caminos* (1990).

En ambos de los casos, la construcción de la región es dada a partir de las relaciones entre el agente social y el territorio mismo, es decir: el concepto de “región” se construye, además de sus propiedades orográficas, de su sistema de cuencas hidrológicas, de su fisiografía, de su clima, de su flora y de su fauna, de los vínculos e interacciones sociales y culturales de los individuos con el entorno natural, transformándolo mediante las herramientas tecnológicas con las que se dispone. Para Barragán López, lo que nos permite hablar de la región, es:

[...] el conjunto de elementos que encontramos en el interior de *una* demarcación y que vienen a determinar la homogeneidad del espacio regional *o subregional*: misma historia, asentamiento disperso *con una* misma organización social y económica, mismas costumbres y *prácticas culturales* [...] (Barragán López, 1990: 29)

A decir de esto, la determinación de la Tierra Caliente como región es partiendo de los distintos tópicos compartidos entre los espacios subregionales vinculados con la interacción del mismo contexto con las *costumbres y prácticas culturales*, entre los cuales, y de nuestro interés: el jarabe como práctica musical, lírica y coreográfica que genera identidad regional en los Balcones de la Tierra Caliente. En ese sentido, y tomando en cuenta lo establecido por Barragán López (1990), las relaciones culturales, formas de organización y dinámicas sociales que existen entre las subregiones de la Tierra Caliente, permiten incluir a los Balcones de la Tierra Caliente como una región geográfica y cultural que comparte entre sus habitantes diversos tópicos, entre ellos la interacción social con el espacio natural, además de la organización y las prácticas culturales presentes: sones, gustos, corridos, cumbias y *jarabes*.

Para Martínez Ayala, los Balcones de la Tierra Caliente son:

[...] una región que corre a lo largo de las estribaciones de la sierra que forma el Eje Neovolcánico Transversal desde El Tipitarillo, en el municipio de Ario de Rosales, hasta Zitácuaro; aunque se interna fuera del límite estatal en San Felipe del Progreso, Estado de México. Se trata de una serie de declives por los que bajan ríos que nutren al sistema hídrico del Balsas medio, formando cañadas, que corren de Norte a Sur, con causes que se van ensanchando en la medida en que descienden. El descenso desde los Balcones hasta la orilla de los ríos de la Tierra Caliente, es abrupto, se va de alturas cercanas a los 2,000 msnm hasta los 500 msnm de los valles que forma el Balsas. Esa condición genera una serie de microclimas que, aunque enlazados, se van diferenciando conforme se desciende por las cañadas [...] La sierra de Oztumatlán, en su vertiente sur crea los Balcones de la Tierra Caliente, que van desde Ario de Rosales, Turicato, Tacámbaro, Villa Madero, Tzitzio, Zitácuaro y San Felipe del Progreso, ya en el estado de México. (Martínez Ayala, 2018: s.p.)

Los Balcones de la Tierra Caliente, como menciona Martínez Ayala es un corredor geográfico extenso, que incluye distintos municipios de Michoacán, incluso del Estado de México con San Felipe del Progreso; los cuales están formados, principalmente por factores “convencionales”, tales como: altitud, fisiografía, hidrografía, etc.; sin embargo, para nuestro estudio además de tomar en cuenta a estos tópicos, debemos decir que la construcción de la región aquí, tiene que ver, no con un marco geográfico en específico, sino con el espacio social y cultural pensado como objeto de estudio, delimitado por los factores de interés en la investigación del área donde se realiza (Martínez Ayala, Maldonado Cerano y Salazar Rosales, 2022); valiendo agregar que en este trabajo, la región no es pensada a partir de los límites geográficos políticos preestablecidos, sino más bien a través de las prácticas culturales y formas de organización social vinculadas con el entorno natural.

Así pues, retomando las anotaciones de Martínez Ayala (2018) y desde nuestra contribución, *los Balcones de la Tierra Caliente* son una región geográfica, social y cultural que corre a lo largo de las estribaciones de la sierra que forma el Eje Neovolcánico Transversal en Michoacán; aunque bajo el interés en este trabajo, se presta atención a los Balcones en su vertiente *occidental*, es decir, solo a los diversos grupos poblacionales dentro de los municipios de Ario de Rosales, Turicato y Tacámbaro, delimitados por la ejecución de prácticas culturales y formas de organización social en común o similares.

Los Balcones de la Tierra Caliente occidentales se extienden aproximadamente por 72 kilómetros a lo ancho; están entreverados por una serie montañosa, cañadas y vértices que colindan entre sí, y descienden desde los 1600 hasta los 600 metros sobre el nivel del mar. Son el paso entre la Tierra Fría y la Tierra Caliente; además, colindantes con la Cuenca del Tepalcatepec por el lado de Ario de Rosales, y por el otro, ven hacia el Balsas medio. La temperatura de la región, oscila entre los 13°C y los 35°C durante todo el año con precipitación pluvial de entre 800 y 1400 milímetros. Por su parte, el tipo de vegetación varía de acuerdo al extremo norte y sur; en orden descendiente, sus tipos son: bosque mixto de pino y encino, selva baja caducifolia y bosque espinoso. Respecto a las actividades económicas principales en la región, vale anotar que son: la producción de aguacate, zarzamora y caña de azúcar entremezclada con la obtención de cultivos como maíz, frijol, trigo y otros productos de origen agrícola; además de la compra y venta de ganado vacuno y porcino.

En esta unidad geográfica, social y cultural, una de las prácticas identitarias en común, y que forman parte de los mecanismos de reproducción social comunitaria, es el jarabe. Entre los habitantes de la región, el jarabe forma parte fundamental para el desarrollo de los contextos festivos en los espacios sociales; además de ser un referente en cuanto al gusto social colectivo y generador de la identidad regional. Además del jarabe, en la región estudiada, también conviven otros géneros musicales y bailables, como: el son, el gusto, los corridos y las cumbias. Ahora bien, en los Balcones de la Tierra Caliente convergen una serie de elementos sociales y culturales empleados con fines en común que permiten caracterizarlos como una subregión geográfica, social y cultural dentro de un espacio territorial más extenso, llamado la Tierra Caliente.

En cuanto a los contextos festivos como formas principales de organización social para las representaciones culturales de las prácticas en cuestión, vale decir que éstos son un espacio social y cultural colectivo de carácter ritualizado, en el que se involucra un conjunto de sucesos y de acciones que rodean a un fenómeno particular —bodas, onomásticos, cumpleaños u otras razones (Martínez Ayala, 2008)— donde participan valores, símbolos e ideologías capaces de condicionar su adecuada progresión *in situ*; a través de prácticas culturales como comidas, músicas y bailes regionales desde un sentido recreativo, social y de esparcimiento.



Imagen 5. Los Balcones de la Tierra Caliente en su vertiente occidental.¹⁰

Dentro de la serie de entrevistas realizadas, *la región* se muestra como un espacio de diálogo cultural, en el que se entretujan las relaciones y representaciones sociales que generan elementos en común capaces de construir diferencias con otros espacios, sujetos y acciones; de tal forma que se generan de manera constante y cotidiana. La región se muestra también a través de las percepciones de los agentes sociales y desde su “sentir” hacia *el terruño*, y para Ángel Cervantes Cervantes de Turicato, Michoacán, profesor de primaria y perteneciente a *Los Portillos de Turicato*, la conceptualización de región a partir de las categorías locales menciona que:

[...] la región es un área geográfica que comparte las mismas características, que son similares y que dialogan culturalmente con otras regiones cercanas. La región, pues principalmente se conforma por el clima, pero también por su cultura: su música, sus danzas o su gastronomía tradicional [...] por ejemplo nosotros, *somos terracalienteños* y esta región es Tierra Caliente, pero de Turicato [...] aquí, en la región hay muchas diferencias con otros lugares de Tierra Caliente, pero formamos una misma región.¹¹

¹⁰ Los Balcones de la Tierra Caliente en su vértice occidental. Mapa realizado por Ulises Salazar Rosales a través de herramientas digitales, como: Google Earth, 2022.

¹¹ Entrevista realizada por Ulises Salazar Rosales a Ángel Cervantes Cervantes, integrante de la agrupación musical *Los Potrillos de Turicato*. Turicato, Michoacán, 13 de agosto de 2022.

EL JARABE DE LOS BALCONES DE LA TIERRA CALIENTE

En líneas atrás, observamos desde los Balcones de la Tierra Caliente, las nociones del jarabe a través de varios estudios especializados, cuales han tomado en cuenta propuestas retomadas de otros investigadores, desde su propio criterio y tomando como punto de partida las categorías émicas. En este apartado, el objeto principal será la aproximación a la sistematización estructural del jarabe de los Balcones de la Tierra Caliente a partir de los estudios antes mencionados, de mi propia investigación de licenciatura sobre el tópico mismo, y fundamentalmente, de las categorías regionales empleadas por los agentes sociales, quienes portan, practican y transforman esta tradición musical, lírica y coreográfica generadora de identidad regional.

El jarabe ha sido pensado, en reiteradas ocasiones como una pieza musical integrada a un repertorio regional, sin embargo, a través de las entrevistas realizadas podemos discutir la categorización de género o pieza musical, puesto que entre las comunidades de los Balcones de la Tierra Caliente, el jarabe es un elemento imprescindible dentro del contexto festivo, se mantiene presente para las celebraciones mostrándose con cualidades propias y dinámicas que contribuyen a caracterizarlo como género musical, lírico y coreográfico, entre ellos: formatos instrumentales, estructuras líricas, variaciones musicales, secciones dispersas pero con elementos en común.

El jarabe de las Balcones de la Tierra Caliente está estructurado por una serie de secciones que pueden combinarse de manera más o menos aleatoria en donde las posibilidades de ejecución musical son casi infinitas, claramente e implícito, que sus reproducciones no serían usualmente “las mismas”, puesto que se diversifican las formas melódicas. En el jarabe interpretado en la región, podemos aproximarnos a su sistematización estructural a partir de las nociones que los entrevistados tienen sobre éste; y una de las formas más empleadas para el género, está constituida por cinco secciones —agregando que pueden existir otras variantes u organizaciones de las secciones—, entre ellas:

1. Entrada
2. Jarabeado
3. Jarabe corriente
4. Verso
5. Contrajarabe

En mi tesis de licenciatura, tanto el estudio estructural del jarabe de los Balcones, como su análisis musical, fueron indispensables para la aproximación a la definición sistemática del género, sin embargo, los procesos de transformación van generando percepciones y funciones sociales, incorporaciones instrumentales, musicales y líricas, además de formas de baile en torno al jarabe, mencionado que la práctica cultural *in situ* continúa, desarrollándose de manera espontánea y como forma social de reproducción. En ese sentido, a lo que se trata de aproximar es que no existe una sola forma del jarabe, puesto que dentro de la región, existen diversas variantes que son consideradas dentro de la práctica musical, lírica y coreográfica misma; dando cuenta de la complejidad, dinamismo y sentido social otorgado a este género por los agentes sociales.

La entrada, por ejemplo es una sección pequeña que puede aparecer o no en la ejecución del jarabe, es decir, en algunos de los casos se va directo al jarabeado; incluso al jarabe corriente. En las entrevistas de Durán Naquid (2016), don Alejo Maldonado† hace mención que el jarabe de los Balcones entra directo al *jarabe corriente*; lo mismo sucede con las referencias de Chanita Borja Espino† sobre la práctica cultural, en La Puerta de Chocolate, en Turicato (*apud.* Salazar Rosales, 2019: 134). Es entonces que en algunos casos, en el jarabe no se incluye la entrada, es decir, la ejecución comienza en la siguiente sección: *el jarabeado*. Don Luis Díaz, en Caracha menciona al respecto que:

[...] lo que empezaba el jarabe era como una entradita; nomás era una partecilla de un son que quedara con el jarabe y se oyera alineado. Luego los músicos d[el] *Copalito*, ni hacían eso, nomás entraban directo *al corriente* [...]¹²

La siguiente sección, se denomina *jarabeado*. En esta parte, su estructura melódica no se encuentra definida, y tiene diversas formas ejecutivas; pueden ser retomadas del contrajarabe, usados en esta sección propiamente como jarabeado. Como se menciona en líneas atrás, el jarabe está compuesto por una serie de elementos distintivos que hacen de este género, como muy dinámico. Según don Guillermo Santoyo Díaz, anteriormente, no había jarabe que se repitiera; *los jarabes largos* con reproducciones diversas eran los que más se

¹² Entrevista realizada por Ulises Salazar Rosales a don Luis Díaz en Caracha, municipio de Tacámbaro, 13 de abril de 2021.

bailaban, y ninguno de ellos se repetía, menciona don Guillermo¹³. En otros lugares de la región, el jarabeado forma parte de la sección siguiente: el jarabe corriente, en donde se realiza la *mudanza*, es decir, el cambio de lugar de los bailarores. Menciona don Guillermo que: “en el jarabe... más o menos como a la mitad, se cambia la bailadora y se pone acá [se intercambia de lugar en la tabla] y ahí entonces va el verso”.¹⁴

Por otro lado, *el jarabe corriente* es la sección en donde se realiza la variación rítmica más notoria de este género; en los Balcones es interpretado de distinta forma de acuerdo con el ejecutante, quién imprime una variante propia, retomada por los procesos de aprendizaje, puesto en cuestión durante el capítulo II. El corriente es una forma musical, que funge como momento en el que los bailarores intercambian de lugar en la tabla; a decir de éste, su ejecución musical está emparentada con *el courante*, la danza española en compas ternario que debía realizarse de forma notable y seria. Probablemente, el jarabe corriente tiene relación con *la courante* del siglo XVII, puesto que en esta sección también se desencadenan una serie de movimientos de ida y venida, como lo cita Carrión Martín (2017: 159); en el caso del jarabe corriente, los bailarores realizan movimientos continuos menos expresivos hacia ambos los lados.

Luego, en la estructura del jarabe continua *el verso*. En esta sección no se toca, permitiendo salmodiar o cantar el verso con diversas entonaciones que pueden estar definidas por la interpretación de un jarabe mismo, o bien como en el pasado, ser improvisados en el contexto social con temas relacionados a la fiesta, a los festejados y a los asistentes, con un carácter lírico, sarcástico o reflexivo. Por lo general, en los versos del jarabe se usa una estructura lírica compuesta por cuatro líneas, es decir, el dos y el cuatro riman; mientras que los otros dos, no. Vale mencionar que la métrica lírica del jarabe de los Balcones, antiguamente era diversa; en su estructura se versaba con copla, redondilla, quintilla, sextilla y hasta la décima. Enseguida se expone muestra de ello, recuperada de grabaciones de jarabes en los Balcones de la Tierra Caliente.

¹³ Entrevista realizada por Ulises Salazar Rosales en El Cirián, Tacámbaro, Michoacán, 2020.

¹⁴ Entrevista realizada por Ulises Salazar Rosales en El Cirián, Tacámbaro, Michoacán, 2020.

De Tierra Caliente vengo
sombreado en los *arbolitos*;
nomás por venirme a ver
lo negro de tus *ojitos*.
(*Copla* de jarabe de los Balcones de la Tierra Caliente)

Por aquellos peñascales
y sus hermosos sombríos,
me puse a pensar mis males
y a soñar mis desvaríos.
(*Redondilla* de jarabe de los Balcones de la Tierra Caliente)

Andándome yo paseando,
me encontré una mujer sola.
Me dijo cuanto me gustan,
los tiros de su pistola;
si quieres los venderemos,
pa' darle gusto a la bola.
(*Sextilla* de jarabe de los Balcones de la Tierra Caliente)

Aunado a ello, para finalizar el verso del jarabe se debía agregar una forma de exclamación característica: ¡ándale!, ¡ándale pues!, ¡ay!, ¡ay pues!, ¡eh!, estas entonaciones al finalizar los versos aparecían de manera constante y pertenecía, propiamente al estilo del ejecutante, pues uno solo no mostraba dos entonaciones distintas; sin embargo, antiguamente eran diversas estas formas. Enseguida se citan ejemplos de versos de jarabes con terminaciones y entonaciones diferentes.

Antenoche fui a tu casa,
tres golpes le di al candado ¡he!
no estas buena para amores,
tienes el sueño pesado. ¡He!
(Crescenciana Borja†, jarabe en Sol)

Hasta que salió a bailar,
la que yo tanto deseaba;
la Reyna Santa Lucía,
con l' emperador de España. ¡Ay!
(Los Jaraberos de Cieneguillas del Huerto, jarabe en Do)

Una rosa de Castilla,
se me deshojo en un plato.
Como quieres que te olvide,
si aquí traigo tu retrato. ¡Ándale!
(Los Capoteños, jarabe en Sol)

La última sección del jarabe de las Balcones de la Tierra Caliente, es *el contrajarabe*. Al igual que el jarabeado, ambas secciones no están definidas, pudiendo compartir las variaciones melódicas entre estas dos. La sección da muestra del dinamismo del género, puesto que es en ésta donde se incluyen otros géneros regionales, tales como: gustos, sones, canciones y recientemente, hasta cumbias —con un carácter de apropiación y transformación musical a decir de diversas entrevistas en campo desde hace un par de años, donde reiteradamente, hemos tratado del tema y su complejidad—. El contrajarabe es la despedida o salida del jarabe —valiendo agregar que la ejecución del jarabe es repetitiva, es decir: la entrada, el jarabeado, el jarabe corriente, el verso y el contrajarabe, muestra la estructuración sistemática del género musical, lírico y coreográfico; esta secuencia, podría ser ejecutada las veces que fueran necesarias generando la “vuelta” completa en cada uno—, donde mayoritariamente se improvisaban versos para pedir la última “pieza” del contrajarabe.

En distintos momentos, en el contrajarabe se usaban bailes de juego, y entre los más comunes eran: los panaderos, los enanos, la raspa y el palomo. A decir de este último, don Guillermo Santoyo¹⁵ nos contó que era un baile de salida, en el que se improvisaban versos para interpretarlo:

¹⁵ Entrevista realizada por Ulises Salazar Rosales en El Cirián, Tacámbaro, Michoacán, 2020.

[Cantando:]

Señores y señoritas,

un favor del voa pedir;

no se olviden *del palomo*,

que [e]s el que nos hace r[e]ír.

(Verso de jarabe solicitando *el palomo* como salida del contrajarabe)

En la región, todavía se reconoce “La feria” como parte de los versos del contrajarabe, interpretado por un conjunto familiar con una antigüedad de no menos de 160 años de tradición, llamado Los Capoteños; quienes interpretan un jarabe en Sol Mayor, en donde en la primera “vuelta” del jarabe, aparece *la feria* como el contrajarabe. Este dice:

[Cantando:]

Si quieres vámonos,

si quieres vámonos,

si quieres vámonos, te llevaré

y a ver aque,

y a ver aque,

y a ver aquella que está por allá.

(Los Capoteños, Jarabe en Sol)

Por otro lado, poniendo atención en la región nuestra, en el comparativo siguiente, podemos percatarnos que no existe una sola sistematización estructural del jarabe. Como hemos mencionado, las secciones y nociones otorgadas por los agentes sociales entre las comunidades de los Balcones de la Tierra Caliente, son diversas y responden a los contextos sociales específicos; además de los procesos de aprendizaje y las prácticas de sociabilidad que han tenido los portadores de la tradición, y quienes lo desarrollan. En ese sentido, los valores culturales otorgados e ideas asignadas para la ejecución del jarabe, están determinadas por las experiencias y formación de conocimiento que se dan de manera voluntaria y colectiva (Agulhon, 2016), al ser mediadas como una forma jerárquica de enseñanza, es decir: maestro y aprendiz.

	Nombre del jarabe	No. de secciones	Nombre de la secciones	Reproducción dinámica del jarabe	Categorías regionales empleadas	Fuentes de estudio para su aproximación
<i>El jarabe...</i> (Lavalle, 1988)	El jarabe ranchero o de Jalisco	30	Sinfonía, zapateado, lazada, zapateado fino, convite, atole, paseo corto, taconeado volado, paseo largo, el beso, la chabolla, [...]	No	''	Francisco Sánchez Flores (<i>memoria</i>)
<i>Mariachi antiguo, son...</i> (Chamorro, 2006)	El jarabe ranchero de Jalisco	6	Sinfonía, descanso, paseo, jota, «movimiento cromático» y «cadencia final» parecida a la <i>jarabe tapatío</i>	No	''	Documentales
<i>El cancionero tradicional...</i> (González, 2009)	El jarabe ranchero	3	Entrada, paseo y jarabillo	No	<i>Jarabillo</i>	Documentales y trabajo de campo
<i>El jarabe de los Balcones...</i> (Durán Naquid, 2016)	El jarabe de los Balcones	5	Entrada, descanso, contrajarabe, jarabeado y salida	Sí	<i>Entrada, contrajarabe y salida</i>	Trabajo de campo
<i>A bailar este jarabe...</i> (Martínez Ayala, 2018)	El jarabe de los Balcones	5	Introducción, paseo, «entonación de la copla», zapateado y contrajarabe	Sí	<i>Paseo y contrajarabe</i>	Documentales y trabajo de campo
<i>El jarabe de Turicato...</i> (Mejía Almonte, 2021)	El jarabe de Turicato	3	Jarabe, corriente y copla	No	<i>Corriente</i>	Trabajo de campo

Imagen 6. Cuadro comparativo de las nociones del jarabe.¹⁶

¹⁶ Cuadro realizado por Ulises Salazar Rosales a partir de los estudios especializados del jarabe en el Occidente mexicano, y particularmente, en los Balcones de la Tierra Caliente, noviembre de 2022.

Las nociones que se dan al jarabe de los Balcones de la Tierra Caliente, en la actualidad están atravesadas por los procesos de transformación; en el trabajo de campo realizado, pudimos percatarnos que el jarabe sigue presente, desarrollándose de manera espontánea entre las comunidades y cumpliendo las funciones sociales mismas: rituales de paso y compadrazgos dentro de los contextos festivos, es decir, bodas y actividades religiosas principalmente; sin embargo, en muchos de los casos, los jarabes se muestran entreverados con la ejecución de los sones populares, pero siguen presentes como prácticas culturales resignificadas. Por ejemplo, Los Potrillos de Turicato interpretan el jarabe con un efectivo instrumental “moderno” —bajo eléctrico, batería, bajo quinto y violín, algunas veces: vihuela y tololoche—, secciones no estructuradas, aunque indudablemente pertenecientes a las categorías regionales mencionadas por *los músicos viejos*, tales como: *jarabeado* y *contrajarabe*.

A decir de Ángel Cervantes Cervantes, los jarabes son:

[...] músicas regionales con bailes zapateados que van al ritmo del son, igualando el ritmo de la música con los pies [...] Los jarabes se pueden bailar en el piso o en la tabla; en parejas [de] hombre y mujer tomándose de las manos; de igual forma se bailan sueltos y haciendo diferentes movimientos con los pies [...] la principal variante del jarabe es el baile de tabla; se tocan más que nada sones, pero se le meten partes de lo que es el jarabe, que este se baila también sobre una tarima de madera o una tabla enterrada [...]¹⁷

La entrevista con Ángel Cervantes, nos pareció de bastante interés, pues Los Potrillos de Turicato, son una agrupación relativamente nueva con una tradición musical desde sus abuelos, es decir, aunque han crecido en espacios donde *la música de cuerda* ha estado presente en cada celebración, la integración como conjunto musical ha sido reciente [2017]; su repertorio gira en torno a la música comercial de la región: corridos, canciones y cumbias, principalmente, pero también tocan sones y jarabes; aunque vale decirse, como él mismo menciona, a estos últimos se “han incorporado o quitado formas” que desde nuestra postura, más bien responden a los procesos de transformación —de los que ya hemos hablado líneas arriba— a partir de la incorporación de elementos generados por el acceso a una cultura

¹⁷ Entrevista realizada por Ulises Salazar Rosales a Ángel Cervantes Cervantes, integrante de la agrupación musical *Los Potrillos de Turicato*. Turicato, Michoacán, 13 de agosto de 2022.

masificada a través de la globalización; en la que se establecen gustos sociales colectivos que repercuten en timbres emitidos por los instrumentos, posturas “correctas”, forma de vestir “uniformada”, incorporación de músicas ajenas a las regionales, vinculando los “nuevos” modelos de ejecución con los agentes sociales quienes lo receptan y adoptan; en donde estos, la relacionan con cierta identidad *terracalenteña* (Martínez Ayala, 2008: 27-31) generada por gustos, acciones sociales y estilos (Fernández, 2013).



Imagen 7. Los Potrillos de Turicato, transformaciones y baile de tabla.¹⁸

¹⁸ Fotografía tomada por Ulises Salazar Rosales en Tacámbaro, Michoacán, 12 de mayo de 2022. En la imagen, se muestra el proceso de transformación en torno a la incorporación de elementos: instrumentos [bajo sexto, batería e inclusión de bocinas], formas de ejecución y posturas corporales.

LAS MISIONES CULTURALES EN LA REGIÓN

Durante el periodo de la posrevolución, el Estado Mexicano formuló diversos mecanismos para la homogeneidad social; con la creación de la Secretaría de Educación Pública (1921), las políticas nacionalistas giraban en torno a la educación rural para abatir el analfabetismo, a través de charlas que tenían que ver con la moral y la cívica, principalmente, encaminando el “buen” desarrollo del ciudadano mexicano moderno, es decir: ese entusiasta, solidario, responsable, intelectual, leal, culto, bondadoso, que poseyera dominio sobre sí mismo y que fuera patriótico (Chávez González, 2009: 45). De esta manera, la instauración de las distintas instituciones educativas de carácter “rural”, representaría la transformación de la cotidianidad de los pobladores regionales, principalmente, a partir de las Misiones Culturales (1923); quienes como objetivo central era fomentar el desarrollo y la inclusión del poblador rural al medio nacional promoviendo actividades educativas, productivas y recreativas (Calderón Mólgora, 2018: 208).

Las Misiones Culturales, se establecieron en distintas regiones del país luego de la creación de los institutos sociales y educativos de corte rural, quienes eran unos los encargados de difundir el proyecto nacional; de tal forma que el primero de estos institutos se creó precisamente en la región de los Balcones de la Tierra Caliente en su vertiente occidental. Dicho en otras palabras, la primera Escuela Normal Rural de México se fundó en Tacámbaro, Michoacán el 22 de mayo de 1922, siendo gobernador del estado Francisco J. Mujica y bajo el mandato de Obregón a través de José Vasconcelos; tras la instauración del Seminario Diocesano a cargo del obispo Leopoldo Lara y Torres, el Estado Mexicano decidió de manera apresurada la instauración de la Escuela Normal como una forma contestataria de sus conflictos político-religiosos (Mejía Aguilera, 2013 y Calderón Mólgora, 2018).

Los problemas entre la iglesia católica y el Estado, continuaron sin cesar en distintas partes del país, y en la región, estos conflictos no quedaban atrás. Tras el convenio firmado entre la SEP y el gobierno de Mujica (1922), cual consistía en fomentar la educación laica, se desarrollaban los planes curriculares para la formación de los maestros rurales, la formación de las *Casas de Pueblo* entre las comunidades y la instauración de una idea nacionalista.

A decir de ello, los modelos desarrollados para la enseñanza educativa en las Escuelas Rurales, consistían en dos momentos al día. Una por las mañanas, donde se abordaban las materias de formación profesional, es decir: principios generales de la educación, aritmética, prácticas de enseñanza, geometría, estudios de la vida rural, historia, caligrafía, lectura y gramática, entre otras; mientras que por las tardes se realizaban talleres prácticos de agricultura, de oficio e industrias locales, además de hábitos de higiene, gimnasia y música.



Imagen 8. Placa del centenario de la fundación de la primera Escuela Normal Rural de México.¹⁹

En su libro, *Educación y cultura* la maestra Beatriz Mejía —originaria de Tacámbaro—, anota que después de la formación de la Escuela Normal Rural, y hasta principio de los años cuarenta, el Estado Mexicano despertó en la región un sentimiento nacional y patriótico, basado en la enseñanza y divulgación de las danzas, bailes y músicas procedentes de las otras regiones mexicanas, pensadas como representaciones folclorizadas.

¹⁹ Placa del centenario de la fundación de la primera Escuela Normal Rural de México y América Latina, fundada en Tacámbaro, Michoacán el 22 de mayo de 1922 por Isidro Castillo Pedraza y Leobardo Parra y Marquina. Placa realizada por Ricardo García Gaona (2022). Fotografía tomada por Ulises Salazar Rosales en Tacámbaro, Michoacán, 24 de enero de 2023.

[...] desde 1923 y hasta los años 40s' [...] se dio gran impulso a la gimnasia, y a las actividades atléticas a través de las Misiones Culturales, se divulgó el folklore nacional mediante la enseñanza en las escuelas y comunidades de la región, los bailes y las danzas de las diversas regiones del país. De esta manera comenzó a despertarse en el pueblo un sentimiento nacional, basado en los valores estéticos nuestros. (Mejía Aguilera, 2013: 257)

De las generaciones egresadas de la Escuela Normal Rural (1924 y 1928), muchos de los maestros fueron encomendados como misioneros culturales a instaurar Casas de Pueblo en las escuelas de diferentes comunidades dentro y fuera del municipio de Tacámbaro, desarrollando los modelos de enseñanza aprendidos durante sus cursos, entre ellos: Eduardo Tena, Guadalupe García, Carlos Burgos y Alfonso Urueta, asistiendo en Tecario, Shoricuaro, Chiquito el Grande y Las Anonas, respectivamente (Mejía Aguilera, 2013: 267-291), en donde las actividades principales eran fomentadas en torno al cultivo agrícola y a los oficios locales; evidentemente de manera principal, el aprendizaje de lectura y escritura. Además del esparcimiento social a través de las músicas y las danzas de carácter “nacional”, agregando que, vale considerar también la “recopilación” de las músicas y bailes propios de las comunidades para integrarlas como parte de sus representaciones estandarizadas.

En sus recorridos itinerantes, muchos de los maestros culturales contaban con distintos inconvenientes entre las comunidades comisionadas: difícil acceso, falta de interés e integración social, enorme apego a las costumbres religiosas, entre otros; sin embargo el discurso nacionalista impregnaba sin escatimar con la intención de homogeneizar social y culturalmente a toda la población. A decir, Rafael Ramírez en el *Curso de Educación Rural* (1938) para maestros misioneros, señala las diversas situaciones adversas para la instauración del proyecto nacional, puesto que para ser “entendido” por las masas campesinas —como describe—, primero debían tener un acercamiento a un conocimiento racional mediante la enseñanza educativa, cívica y moral. Entre los factores sociales que contrarrestaban a dicho proyecto entre las comunidades, se anota: 1) analfabetismo agudo de las masas campesinas, 2) bajo estándar de vida doméstica, 3) desintegración social, 4) *intensa religiosidad* y 5) pésimas condiciones de salud por falta de una educación higiénica (*apud.* Mendoza Molina, 2007: 84).

2. En la Dirección de Misiones Culturales se recibieron informes ~~acerca de las dificultades que tuvieron que vencer algunos grupos~~ de Misioneros para llegar a los lugares a donde habrían de celebrarse los institutos. La Misión que dirige el Profesor Ernesto Huerta, hizo a pie el recorrido entre **Tacámbaro** y Carácuaro, Mich., y para llegar a Axtla, S. L. P., la Misión que preside el señor Profesor Francisco Javier Carranza, hizo una travesía, sufriendo las inclemencias de lluvias torrenciales y graves privaciones.

3. Al llegar a los pequeños poblados los Misioneros iniciaron sus labores, haciendo la limpia del pueblo y de los barrios, quemando las basuras, excitando a los vecinos a blanquear sus casas, organizando festivales de cultura, impartiendo la vacuna antivariolosa a niños y adultos; en algunos poblados introdujeron el agua potable,

Imagen 9. Las dificultades de acceso de los maestros misioneros a las comunidades.²⁰

Por otro lado, tras la culminación del semestre escolar y los reiterados conflictos con la iglesia, la Escuela Normal Rural de Tacámbaro fue trasladada a Erongarícuaro a finales de 1928, continuando con las mismas labores aunque dejando de lado los “malos elementos” concebidos en su primera ubicación. A decir de lo anterior, la difusión de las músicas y bailes con carácter “nacional” no dejaban de generarse en la región de los Balcones de la Tierra Caliente en su vertiente occidental, puesto que entre las escuelas se practicaban bailes y danzas caracterizadas con trajes y músicas “típicas”. Según el maestro Carmelo Rivera Reyes, fundador de la Casa de la Cultura “Marcos A. Jiménez” de Tacámbaro, promotor cultural y profesor normalista, durante los años cincuenta, la maestra María Páramo Barajas —egresada de la Escuela Normal Rural en cuestión (Mejía Aguilera: 2013: 283)— impartía clases en la Escuela Primaria Francisco I. Madero, además de realizar montajes coreográficos incluyendo repertorios españoles, prehispánicos y mexicanos, entre los que sobresalía el jarabe tapatío como uno los principales.

²⁰ Dificultades de acceso y necesidades sociales que los maestros misioneros debían atender durante el programa de educación rural. Captura de pantalla del documento “Labores de la dirección de Misiones Culturales y Escuelas Normales Rurales” (Anexo I).

Recuperado de la Hemeroteca Nacional Digital de México el 25 de enero de 2023: <https://hndm.iib.unam.mx/consulta/resultados/visualizar/558a33d57d1ed64f169c0ecf?resultado=1&tipo=pagina&intPagina=24&palabras=hizo a pie el recorrido entre%3BTac%C3%A1mbaro>

Don Carmelo Rivera Reyes, menciona que:

[...] a la maestra María Páramo le gustaba mucho, “montar” bailables. En toda fiesta que se hacía, siempre metían bailables mexicanos; había también danzas húngaras y españolas, pero nuestro folklore siempre relucía entre los otros bailes [...] había mucho español y [sic] influenciaban con sus bailes aquí, pero siempre les gustaba más lo nuestro [...] pues hay mucha variedad de regiones que tienen sus propios bailes.²¹

La presencia de los Misioneros Culturales en la región, continuaban aunque en menor medida, puesto que las disposiciones oficiales (Secretaría de Educación Pública) ya no contaban con el número inicial de maestros misioneros; algunas de las acciones de “apoyo e instrucción” que eran realizadas, compartían escenario en las escuelas primarias y otras más, desarrollaban el modelo itinerante entre las comunidades “desempeñándose como docentes en lugarejos que ni siquiera aparecía en los mapas” (Calderón Mólgora, 2018: 224). En ese sentido, Mario Ávila Cervantes trabajador misionero en la comunidad vecina de San Juan de Viña, fomentaba las labores artísticas, agrícolas y de oficios; en donde, a decir de las entrevistas, varias de las actividades comerciales actuales, debían la luz a dicho maestro misionero; entre ellas: panadería, carpintería, herrería y textilera.²²

En suma de lo anterior, las Misiones Culturales han tenido un papel fundamental en el desarrollo integral en las diversas regiones mexicanas; de manera particular, el impulso nacionalista a través de prácticas educativas, cívicas, morales, artísticas e industriales generaba el ideal del ciudadano mexicano. En los últimos años del siglo XX, en la región estudiada se implantaban otras acciones de fomento artístico orientadas a las clases populares; y uno de los actores como punto de inflexión en estos procesos de enseñanza y naturalización de prácticas culturales, fue el maestro Carmelo Rivera Reyes quien en marzo de 1987 comenzaría, junto con los Conjuntos Culturales Magisteriales, con talleres artísticos y de capacitación docente.

²¹ Entrevista realizada por Ulises Salazar Rosales al maestro Carmen Rivera Reyes, fundador de Casa de Cultura de Tacámbaro, profesor normalista y promotor de los Conjuntos Culturales Magisteriales entre 1987 y 1993. Tacámbaro, Michoacán a 26 de enero de 2023.

²² Entrevista realizada por Ulises Salazar Rosales al maestro Carmen Rivera Reyes, fundador de Casa de Cultura de Tacámbaro, profesor normalista y promotor de los Conjuntos Culturales Magisteriales entre 1987 y 1993. Tacámbaro, Michoacán a 26 de enero de 2023.

Durante las entrevistas, el maestro Carmelo mencionaba que de los Conjuntos Culturales Magisteriales, habrían surgido instructores que más tarde constituirían casas de cultura regionales. Entre los talleres que se impartían cada quince días, los fines de semana, en espacios públicos de los pueblos de la región, estaban el taller de: danza folklórica, teatro, pintura y música; de tal forma que estas organizaciones culturales continuarían desarrollándose, hasta finales de 1993 por falta de presupuesto estatal. En el caso particular, la casa de la cultura de Tacámbaro (1995) fue el resultado objetivo de los Conjuntos Culturales Magisteriales sin pretenderlo, y durante su estancia se formarían los ballets folklóricos “Huehuecoyotl” y “Jorhentperi”, mismos que acompañarían por algunos años el derrotero de este colectivo artístico y cultural.

Ambos ballets, realizaban al finalizar los cursos, presentaciones con carácter propiamente de concurso en donde se mostraban “estampas regionales” y “nacionales”, en las que las primeras, valdría decir que referían a: la región de Carácuaro y Huetamo, en donde los sones y gustos eran presentados con diversas estandarizaciones en cuanto a las músicas, “vestuarios” y representaciones escenificadas, bajo títulos como: “La tortolita”, “El huizache” y “El pañuelo”. Ahora bien, respecto a las estampas “nacionales”, principalmente eran: Nayarit, Sonora y Jalisco, es decir, “sones con cuchillo y machete”, “danza del venado” y “el jarabe tapatío”, respectivamente. Asimismo, una de las maestras difusoras de los bailables y danzas folklóricas en la región, era la profesora Pilar Olvera Torres, según menciona don Carmelo:

[...] las clausuras se hacían en la “Madero” [puesto que en esos años, la casa de la cultura no contaba con algún espacio propio], y se montaban exposiciones de los trabajos que se habían realizado durante el año: escultura y pintura. Había maestros que todavía eran de los Conjuntos, y otros que ya pertenecían a la casa de la cultura [...] la maestra Pilar [Olvera Torres] montaba cada año dos cuadros de Tierra Caliente; región Carácuaro y Tierra Caliente región Huetamo también [...] de los cuadros nacionales, no podía faltar Jalisco con el jarabe tapatío [...] Sinaloa y Nayarit luego también los sacaba.²³

²³ Entrevista realizada por Ulises Salazar Rosales al maestro Carmen Rivera Reyes, fundador de Casa de Cultura de Tacámbaro, profesor normalista y promotor de los Conjuntos Culturales Magisteriales entre 1987 y 1993. Tacámbaro, Michoacán a 26 de enero de 2023.

PROCESOS DE ENSEÑANZA Y NATURALIZACIÓN DE LAS PRÁCTICAS TRADICIONALES

En otro punto de este trabajo se toca el tópico sobre las formas de enseñanza e instauración de identidades y estereotipos sociales a través de la naturalización de las prácticas, no es sino hasta estas líneas que profundizaremos en el tema. Dentro de las escuelas, casas de cultura de la región y acciones propiamente culturales, como talleres y festivales, la instauración de modelos estereotipados sobre las prácticas tradicionales e identidades sociales, suceden. En torno a *las acciones culturales*, agregamos que bien pueden ser generadas por el Estado, o desde asociaciones civiles de corte comunitario, diciendo que cualquiera de estas dos, construye percepciones e ideologías respecto a las prácticas tradicionales; ambas generan transformaciones en un sentido de “ida y vuelta”. Sin embargo, una más que la otra y con distinto fin respecto a la otra, es decir, desde el Estado, la instauración es “amplia” produciendo las estandarizaciones de las músicas, bailes y contextos escenificados fuera de los locales, reproducidos como representaciones folklóricas para un público no especializado, en el que:

[Se] ofrece sonrisas y lecciones de geografía, prehispanicismos e indigenismo, colorido y valentía, costumbrismo pintoresco y nostalgia pre-modernas pero, ante todo, la danza folklórica ofrece imágenes bonitas [...] (Parga, 2003: 16)

En ese sentido, casas de cultura, escuelas de formación básica y acciones culturales desde el Estado, están atravesadas por la “recopilación” o “inspiración” de las prácticas tradicionales, mediante procesos de apropiación y resignificación realizada desde la clase dominante, en las que posteriormente son recreadas en espacios regionales con un discurso generador de identidades nacionales, durante festivales y mayoritariamente, entre festividades cívicas de los gobiernos locales. En el último tercio del siglo XX, dichas prácticas tradicionales retomadas desde los contextos locales se institucionalizaban, y aunque en menor medida que las “nacionales”, suficientes para establecer “bailables” o “estampas” regionales con la estandarización de coreografías, músicas y posturas corporales, con discursos oficiales.



Imagen 10. Enseñanza naturalizada en casas de cultura: *sones, gustos y jarabes*.²⁴

Así pues, estos modelos de enseñanza coreográfica en la educación básica y casas de cultura, son difundidos a los “aprendices”, quienes adoptan a las prácticas tradicionales de una manera naturalizada y sin cuestionar la autenticidad de las mismas, mencionando: “si la escuela lo enseña, debió ser así” (Martínez Ayala, 2021: s.p.). Desde una mirada bourdiana, este hecho remitiría al habitus puesto que preexiste en un entorno social homogéneo, tal como: la escuela o la casa de cultura, en donde los gustos sociales, estilos de vida y conocimientos estarían insinuados y mediados de forma directa entre las mismas instituciones (Bourdieu, 2011).

Ahora bien, por el otro lado tenemos a *las asociaciones civiles* y al desarrollo de *acciones culturales comunitarias*, entreveradas con la generación de identidades regionales y como contraparte a la insinuación del Estado Nacional por una identidad homogénea. A decir, estas acciones también generan percepciones ideológicas, valores y comportamientos sociales a través de la sistematización de las prácticas culturales, sin embargo, no son prácticas estandarizadas sino dinámicas y colectivas, con implicaciones sociales entre las comunidades y no como “formas representativas escenificadas”; tal es el caso de *Música y Baile Tradicional*.

²⁴ Fotografía tomada por Ulises Salazar Rosales en Tecario, municipio de Tacámbaro, septiembre de 2022. La enseñanza naturalizada de las prácticas culturales; grupo de danza folklórica de Ario de Rosales, Michoacán.

En diversas partes de la Tierra Caliente de Michoacán, incluyendo a los Balcones, *Música y Baile Tradicional* ha venido realizando acciones culturales comunitarias por el fortalecimiento y la preservación de las prácticas culturales a través de campamentos de verano dirigidos a niños y jóvenes, principalmente, por más de veinte años; los primeros campamentos se realizaron de manera itinerante por la Tierra Caliente, entre ellos: Zicuirán, Arteaga, La Huacana, Morelia, Tacámbaro, Lázaro Cárdenas, Tiquicheo, Puruarán, Ojo de Agua de Chupio y Yoricostio; estos últimos, pertenecientes a Tacámbaro. Finalmente, en el municipio de Tzitzio se establecieron de manera permanente en la comunidad de Copuyo.

Dichas acciones son a partir de talleres de música, baile y lírica tradicional de la Tierra Caliente, en la que los asistentes, además de instruirse en la práctica musical e integración social, también se generan momentos de convivencia y diálogo en el que se entrelaza la identidad regional, pensada a través del espacio social, natural y fisiográfico, puesto que en el *modelo de enseñanza* de la asociación civil, se incluyen charlas con pobladores y caminatas en la región, además de reflexiones en conjunto respecto a los procesos de desarrollo integral comunitario.

Por otro lado, Música y Baile Tradicional A. C. ha sido testigo del crecimiento en la formación artística y educativa de los niños y jóvenes al convertirse en bailarines, músicos, maestros, investigadores y demás gente del gusto por las tradiciones musicales, líricas y coreográficas de la Tierra Caliente que conviven a partir del baile de tabla, fortaleciendo las relaciones humanas, menciona David Durán Naquid, presidente de la asociación²⁵. Aunado a ello, Dania Fernanda Basaldúa Miranda, participante en los campamentos desde el 2008, menciona que:

[...] en los campamentos se trabaja en equipo. Se invita al compañerismo, que es lo que también se trabaja en este campamento; el hecho de que vamos todos a plantar la tabla, de que todos vamos a apoyar en esto [...] pero también se fomentan valores, *la identidad que*

²⁵ Plática informal con David Durán Naquid, durante el XVII Campamento de Verano “Música para Guachitos”, en Copuyo, Tzitzio, Michoacán; julio de 2021.

caracteriza a la Tierra Caliente y la integración con los compañeros [...] a mí, lo que más me ha gustado es el taller de baile de tabla [...]²⁶

Así pues, la identidad regional se genera a través de distintas acciones, entre las ellas, las que desarrolla *Música y Baile Tradicional*; vale decir que en el discurso evidente de la asociación, no se presenta la generación de las identidades sociales, más bien, se trata de la promoción, difusión y fortalecimiento de las tradiciones, expresadas en la práctica musical o coreográfica; sin embargo, como menciona Siegfried Jäger, los discursos siempre están entretejidos unos con otros, y aunque en el discurso de la asociación no se toma en cuenta a las identidades, dicho discurso queda validado y resignificado por determinado grupo y con un fin específico, en donde el discurso de identidad es remitido entre el de los objetivos de la asociación sin mostrarlo de forma explícita.



Imagen 11. La región y la identidad regional.²⁷

²⁶ Entrevista realizada por Ulises Salazar Rosales a Dania Fernanda Basaldúa Miranda en Tacámbaro, Michoacán; mayo de 2022.

Al respecto, Jäger menciona que:

Los distintos discursos se hallan entretejidos o enmarañados unos con otros como sarmientos o trenzas. Además, no son estáticos, sino que se hallan en constante movimiento, lo que da lugar a la contante resignificación [...] como símbolos culturales que se transmiten y utilizan de forma colectiva. (2003: 63-65)

Es entonces que la generación de identidades regionales, es implícita y de interés para *Música y Baile Tradicional*, partiendo de esa interrelación subjetiva entre los discursos a través de las acciones culturales de corte comunitario. Para Ferreira Pérez, por ejemplo, las identidades colectivas surgen de las prácticas ritualizadas de forma cotidiana, en donde la experiencia normativa colabora con otros procesos para su edificación: acciones de enseñanza y aprendizaje (Ferreira Pérez, 2005) mediadas por procesos de socialización donde se influyen valores, ideologías y estilos de vida respecto a las prácticas culturales en cuestión. Dicho de otro modo, al desarrollo de las acciones culturales en los espacios locales, la práctica cotidiana genera e influye entre los participantes los comportamientos, estilos de vida, etc., a través de la enseñanza y aprendizaje artístico dentro de los campamentos de verano.

²⁷ Fotografía realizada por Ulises Salazar Rosales en Copuyo, Tzitzio, Michoacán, en el marco del XVI campamento de verano “Música para Guachitos”; julio de 2020. Durante la estancia del campamento, se realizan caminatas por la región, conociendo diferentes aspectos: culturales, sociales y naturales, vinculados con la generación de la identidad regional.

LA DIVISIÓN SEXUAL DEL TRABAJO EN EL JARABE DE LOS BALCONES DE LA TIERRA CALIENTE

Respecto a la *división sexual del trabajo*, pensada como una categoría recurrente entre las comunidades, en el caso de los Balcones de la Tierra Caliente es evidente; aunado al objeto de interés en el capítulo, vale decir que los comportamientos sociales y culturales en los últimos años, han ido transformándose. En la actualidad, las acciones sociales, valores, identidades e ideologías regionales, tornan. Entre las prácticas culturales de la región acontecen dichos procesos; se trata del baile de tabla como elemento inseparable de la música, y por ende del jarabe.

En los contextos comunitarios, preexisten normas de conducta asociadas al género, al porte y a los códigos de honor de la región; en donde los roles sociales se establecen de forma inherente a los comportamientos y acciones determinadas; dichas prácticas quedan bien diferenciadas puesto que en el espacio festivo, el hombre ejerce relaciones de poder sobre la mujer, visualizadas a través de la integración directa a la fiesta y a la preparación de alimentos en las cocinas, respectivamente. La idea de cómo ser mujer u hombre queda bien definida de manera interna, es decir, socialmente pensada desde el seno de la comunidad; en el baile de tabla, por *consecuencia discursiva*, sucede algo similar, naturalizando y aceptando determinadas acciones y comportamientos de acuerdo a las nociones de género. A decir del género, sus acciones, pensamientos y características, Margarita Tortajada retomando a Marta Lamas, menciona que:

[*El género es*] el conjunto de ideas sobre la diferencia sexual que atribuye características “femeninas” y “masculinas” a cada sexo, a sus actividades y conductas, y a las esferas de la vida. Esta simbolización cultural de la diferencia anatómica toma forma en conjunto de prácticas, ideas, discursos y representaciones sociales que dan atribuciones a la conducta objetiva y subjetiva de la persona en función del sexo. Así, mediante el proceso de construcción del *género*, la sociedad fabrica las ideas de lo que deben ser los hombres y las mujeres, de lo que es “propio” para cada sexo. (*apud.* Tortajada, 2001: 28)

En ese sentido, del cómo deber ser el hombre y qué acciones debe realizar; por un lado, se debe decir que el hombre de la región es fuerte, valiente y de “palabra” —como código de honor preestablecido—, mientras que la mujer noble y trabajadora; es por ello, que dentro del sistema de organización festivo, el hombre “arrima” a la mujer los insumos para las comidas, y demás recursos para el desarrollo de la fiesta²⁸ visualizando una “posición jerárquica” a través de los valores, prácticas y conductas reiteradas, naturalizadas y constantes, aunque variantes en el tiempo. Así mismo, Martínez Ayala describe al terracalenteño como un agente construido socialmente, vinculado al escenario regional, en el que en su representación contiene connotaciones de *agresividad, súbito enojo, vulgaridad y borrachera frecuente* (2008: 25), es decir, la idea que se tiene del hombre en la Tierra Caliente, está vinculada principalmente con la agresividad y valentía, cualidades que sobresalen en el contexto festivo.

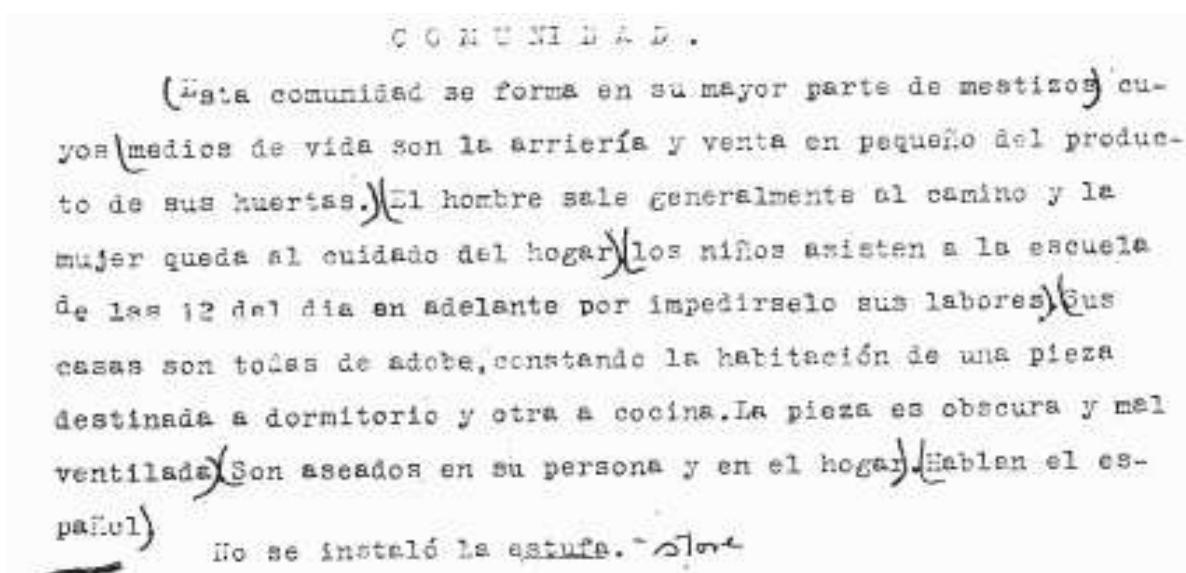


Imagen 12. Los roles de género entre los informes de las Misiones Culturales (1927).²⁹

²⁸ Entrevista realizada por Ulises Salazar Rosales a Ángel Cervantes Cervantes, integrante de la agrupación musical *Los Potrillos de Turicato*. Turicato, Michoacán, 13 de agosto de 2022. En la entrevista tocamos tópicos distintos, entre ellos: las representaciones sociales del “*terracalenteño*”, y sobre el cómo deber ser.

²⁹ Los roles entre las comunidades de la región, quedaban bien evidenciados entre los informes de las Misiones Culturales (1926), determinando las acciones propias de cada uno: hombre y mujer (Anexo II). Fotografía recuperada de: Mendoza Molina, Ana Lilia. (2007). *La trascendencia socio-educativa de las Misiones Culturales en México (1923-1938)*. [Tesis de maestría sin publicar]. Morelia, Michoacán: Facultad de Historia de la UMSNH, p. 214.

En el baile de tabla, el hombre reitera su posicionamiento social a través de la sociabilidad (Agulhon, 2016). Es a través de invitaciones al baile a las asistentes, es decir, invitaciones del hombre hacia la mujer, y no al revés; o por *competencias de baile* a otros hombres, mayoritariamente cuando están “borrachos”, que ponen a prueba conductas de resistencia física con la ejecución de *los jarabes largos* o algún otro *son repicadito*. Respecto al baile entre pareja, y siguiendo a Marcel Mauss, en ambos casos [hombre y mujer], se emplea *la división de las técnicas corporales* (1979: 344), puesto que el hombre es quien adorna rítmicamente el baile, “compitiendo” con el chicoteo del tololoche, la velocidad y la duración del son, mientras que la mujer “acompaña” toda la ejecución con el paso básico, resultado de una práctica social distinguida por la condición del género; es entonces que el hombre a través de *determinaciones de movimiento extracotidianas* (apud. Tortajada, 2001: 35), ejerce el empleo del cuerpo con una postura ligeramente inclinada realizando *diversas formas rítmicas* en los zapateados dentro de un mismo compas rítmico, “mostrando” destreza, resistencia y habilidad.



Imagen 13. Posturas corporales y *división sexual del trabajo*.³⁰

³⁰ Fotografía tomada por Ulises Salazar Rosales en Aparandán, municipio de Nocupétaro, Michoacán, 19 de marzo de 2022; tocaban *Los Hermanos Arreola* de Nocupétaro.

A decir de esto, Chávez González afirma que el ideal del cómo debe ser un hombre y una mujer, es retomado de acuerdo a la figura corporal desde una visión occidental, en las que sus movimientos deben ser expresivos, hábiles y eufóricos, mientras que los de la mujer: sencillos, cortos y etéreos (2009: 50-52). Por su parte, el baile entre mujeres es bien visto y permitido desde el siglo XVII (Saldívar, 1937: 311), sin embargo hombre con hombre, no; a menos que existan dispositivos preestablecidos entre los contextos festivos, tales como los códigos de honor de carácter regional, es decir: el honor, el prestigio social y misma *la hombría* (Barragán López, 1990: 41).

En ese sentido, los bailes entre los hombres tienen que ver con “competencias” o “retos” no oficiales establecidos por los momentos de *borrachera* en los que se incluyen la resistencia física al baile y/o el duelo por el prestigio social, definiendo quienes son “los más gallos pa’l baile de tabla”. Aunado a esto, en la lírica regional también se mencionan cuestiones preestablecidas de honor y prestigio, y un ejemplo de ello, es: “Con sombrero huetameño” de Los Portillos de Turicato, en donde se evoca al cómo debiera ser la identidad social del terracalenteño. Enseguida se muestra el ejemplo:

[Cantado:]

Con *sombrero huetameño*
de astilla y muy bien armado;
buen *cinturón* y *huaraches*,
cuerno de chivo terciado
y en la cintura una escuadra;
bonito es michoacano.

De Turicato al Naranja
del Arrollo al Chocolate;
en la Cofradía y Magueyes,
Cuamácuaro y Cazahuates
se ha dado *muchos valientes*,
que no han sabido rajarse.

(*Con sombrero Huetameño*, Los Potrillos de Turicato)

Ahora bien, aunque desde niños, los hombres de la región han aprendido y naturalizado ciertos valores, conductas y acciones subjetivas que reflejan el comportamiento social propio del sexo, incitándolos desde el seno familiar a ser: arriesgados, fuertes y valientes, determinados por la división sexual del trabajo; en la actualidad y por suerte, dichas conductas comienzan a caducar, pues han venido transformándose a medida que el baile de tabla apropia y resignifica posicionamientos ideológicos sociales y culturales vigentes, generando nuevas identidades regionales.

IDENTIDADES REGIONALES EN TRANSFORMACIÓN...

EL JARABE DE LOS BALCONES DE LA TIERRA CALIENTE

Diversos son los factores que contribuyen a los procesos de transformación de las tradiciones, prácticas culturales e identidades sociales, para el caso que nos ocupa, la apropiación y resignificación de elementos insinuados por la clase dominante a través de las herramientas desde una cultura masificada; dicho de otra forma, el Estado dota de prácticas estandarizadas establecidas en casas de cultura en la región e instituciones de educación básica, en donde las representaciones folklóricas continúan celebrándose para festivales y clubes de ballet folklórico, respectivamente. Los agentes sociales aprenden estas formas, las apropian y luego las resignifican de acuerdo a los intereses, y necesidades colectivas para la reproducción social (Bourdieu, 2011) *in situ* de los contextos festivos, donde se integran músicas globalizadas al repertorio regional e instrumentos musicales ajenos a la tradición, además de otras estéticas interpretativas entre sus ejecuciones.

Es a través de lo antes mencionado, que la identidad regional, pensada desde Gilberto Giménez (2007), va tornándose y adaptándose a las “nuevas” formas de diferenciación de los unos y los otros, en las que intervienen comportamientos y gustos en el entorno social, seguida de la autodefinición de un abanico de cualidades culturales determinantes para dicho grupo. En palabras de Giménez, la identidad regional es:

[...] un conjunto de prácticas sociales que involucran simultáneamente a cierto número de individuos o –en un nivel más complejo– de grupos; que definen sus diferencias de otros sujetos y de su entorno social mediante la autoasignación de un repertorio de atributos culturales e ideológicos frecuentemente valorizados y relativamente estables en el tiempo. Así entendida, la acción colectiva abarca una gran variedad de fenómenos empíricos como movimientos y *organizaciones* sociales, conflictos étnicos, acciones guerrilleras, manifestaciones *culturales* y de protesta, huelgas, motines callejeros, movilizaciones de masa, etc. (Giménez, 2007: 61-68)

En ese sentido, la transformación de las identidades queda sujeta a la inclusión de elementos sociales y culturales, valorizados y vigentes en el espacio social actual, para el que nos ocupa, los Balcones de la Tierra Caliente en su vertiente occidental. Aunado a ello, desde el análisis de redes sociales, *la movilidad social* de los intérpretes a otros espacios, por

ejemplo, cual les permite, a ellos y a sus consumidores, acceder a otras músicas que en su mayoría son de tintes comerciales, estableciendo en los escuchas, nuevas formas estéticas sonoras. Así pues, tanto la instrumentación, el repertorio, la interpretación y otros aspectos musicales, además de los comportamientos, valores culturales y propiamente las identidades sociales van experimentando cambios silenciosos entre los contextos regionales en los que se desarrollan.

En los Balcones de la Tierra Caliente, además del jarabe como elemento constante y variante en el tiempo, también existen otros géneros que contribuyen a la formación de identidades y de su transformación, tales como: los sones, los corridos y las cumbias. En particular, en la región, a través del *post-broadcasting* (Fernández, 2013), ese que vincula a las tecnologías de la información con nuevas formas discursivas en la que es implícita la Industria Cultural (Horkheimer & Adorno, 1994) con la incorporación y adaptación de los géneros comerciales; el reguetón ha sido apropiado y resignificado por los agentes sociales como género comercial no predominante, pero sí presente en las celebraciones locales. A decir, resulta interesante, pues su integración no queda exenta a las transformaciones y variaciones musicales que los intérpretes generan en dicho género, de tal forma que la parte lírica y melódica de las piezas en gran medida se mantienen, pero en la armónica no, al ser ejecutadas más bien como una cumbia; que bien puede fungir como parte del jarabe en *el contrajarabe*.

Citando un ejemplo en concreto, en la región se encuentran *Los jabalines de Escobillas*, un conjunto musical con al menos tres generaciones en la ejecución de la música tradicional; y que en la actualidad, solo en ciertos espacios se autodomina como “mariachi”, puesto que incluyen a una trompeta entre su efectivo instrumental; agregando que en la región, este instrumento no es común para “la música de cuerda”. El conjunto está integrado por seis músicos, cuatro de Las Escobillas y dos de comunidades vecinas, Pedernales y La Salada. Los nombres y edades de los integrantes son: Marcos (40 años), Arcadio (31 años) y Martín Aburto Ramírez (34 años), Raúl Reyes Aburto (44 años), además de Brayan Martínez Arteaga (18 años) y Gustavo Castro Herrera (19 años), quienes interpretan: el violín I, la trompeta, la vihuela, el violín II, el tololoche y la guitarra sexta, respectivamente.



Imagen 14. Los jabalines de Escobillas.³¹

Sobre el repertorio actual de Los jabalines de Escobillas podemos categorizarlo en dos, partiendo del análisis semiótico que propone Jáuregui retomando a Marcel Mauss con el concepto de plegaría musical: *prácticas religiosas y profanas* (Jáuregui, 1997: 69). La primera de ella recupera representaciones dancísticas, minuetes, acompañamiento de misas y velorios; la segunda por su parte, tiene que ver con los contextos festivos en los que se involucra la estética sonora de quienes consumen dicha práctica musical. El repertorio que se incluye es tanto tradicional como comercial, por tal motivo se extiende una breve diversidad de géneros: gustos, sones y jarabes, además de canciones, corridos y cumbias.

Reiterando, además del jarabe como figura central en la investigación, cabe mencionar que gracias a las nuevas tecnologías de la información, tal como *el post-broadcasting* que consiste en vincular diversos fenómenos de difusión centralizada y géneros musicales de corte comercial vigentes (Fernández, 2013: 222), creando en el consumidor diversas formas discursivas y musicales trasgredidas a partir de apropiaciones y reinterpretaciones sonoras; se

³¹ Los jabalines de Escobillas en Ario de Rosales, Michoacán. Fotografía realizada por “Son Michoacán” el 28 de marzo de 2021. En el lugar, pudimos percatarnos de diversas cuestiones: 1) La incorporación de géneros comerciales al repertorio regional. 2) La incorporación de instrumentos y sus variantes de ejecución. 3) Las percepciones generadas entre los receptores sobre la música tradicional y su relación con la formación de las identidades sociales.

contribuye a entender que los procesos de transformación musical e ideológica se van generando a través de las necesidades falsas de consumo de los agentes sociales que funcionan como receptores, quienes bien, pueden ser la comunidad en general o grupos estructurados y otras instituciones, como por ejemplo, casas de cultura, centros culturales u organizaciones no gubernamentales encargadas de la difusión y promoción de las prácticas culturales.

Ahora bien, sobre la incorporación de la trompeta al efectivo tradicional, *la movilidad social* de diferentes músicos propició que se generaran nuevas formas musicales en cuanto al repertorio tradicional, además de la integración de otros instrumentos a la agrupación. Entre los agentes sociales destacados en este proceso, están don Raúl Reyes Aburto *El diablo* y su hermano Jorge —este último sería quien integrará la trompeta al conjunto y generará transformaciones—. En una entrevista con don Raúl, nos contó que desde temprana edad tuvo que migrar junto con su hermano Jorge Reyes a la ciudad de México, lo que generó *lugares de sociabilidad* pensados como los espacios que condicionan las diferentes relaciones (Bourdieu, 2001) que les permitió formar parte de diversos “mariachis” en la plaza Garibaldi: Jorge en la trompeta y Raúl en el violín. Al regreso a Michoacán, Jorge Reyes, primero que Raúl, se incorporó al conjunto de Los jabalines de Escobillas e integró el estilo mariachero a la agrupación mencionada, apropiado en su derrotero por la ciudad de México.

A estas aseveraciones, El diablo menciona al respecto:

[...] Jorge le entró con mi compadre José, pero como toda su música ha sido la trompeta y... de mariachi, nomás que ya llegando aquí, ya se hicieron el grupo así como anda el grupo; pero ya no era nomás como tipo mariachi, sino porque la música que tocamos se varea [...] es de otra. Hay de toda, se le echa de toda un poco, si piden canciones, canciones se tocan; si piden por decir de la tabla, también [...] luego pa' las cumbias les tocamos con el güiro.³²

Como bien se ha mencionado, la incorporación de la trompeta al conjunto musical, fue propiciada por el músico “mariachero” Jorge Reyes Aburto, quien se había movilizó a otros espacios para atender las relaciones de trabajo; pero además, las transformaciones musicales en el conjunto de Los jabalines, no solo se vieron reflejadas en su dotación instrumental, sino que

³² Entrevista realizada por Ulises Salazar Rosales a Raúl Reyes Aburto “El diablo”, en Las Escobillas, municipio de Ario de Rosales, Michoacán, mayo de 2021.

también entre los géneros musicales ejecutados para las prácticas festivas regionales. Así, la influencia de las Industrias Culturales (Horkheimer & Adorno, 1994) en el posicionamiento globalizado de músicas comerciales en los últimos años, han generado entre los receptores necesidades de consumo, que son instauradas a través de los fenómenos de difusión masiva como el post-broadcasting, y en ello, son implícitos los comportamientos y valores que aluden sin duda alguna, a las nuevas formas de diferenciación con otros espacios: la identidad regional.

Ahora bien, sobre la inclusión de géneros masificados apropiados y resignificados entre los Balcones de la Tierra Caliente, tenemos al reguetón. Este género comercial se ha configurado como un gusto musical no predominante (Bourdieu, 1998) aunque sí presente en algunas de las celebraciones locales: cumpleaños de jóvenes y XV años, principalmente. Vale mencionar el conjunto de Los jabalines de Escobillas es un caso particular entre los otros grupos de la región, puesto que en *el estilo tradicional*, no existe ninguno que incluya al reguetón entre su repertorio. En ese sentido, luego de la inclusión de la trompeta al conjunto familiar, la incorporación de las nuevas músicas en Los jabalines, ha sido consecuencia de vínculos relacionales de manera indirecta.

De tal forma que, desde la sociología, *la estructura social relacional*, interviene en las transformaciones musicales de la agrupación, por ejemplo, en el repertorio ejecutado; así pues, las estructuras relaciones quedan sujetas a esas conexiones no directas con los músicos, como la accesibilidad de los consumidores ante la influencia de la música globalizada que por consecuencia no buscada, genera la participación activa de estas músicas entre los contextos festivos tradicionales (Martínez Sanmartí, 2016). En la entrevista realizada, uno de los integrantes de Los jabalines comentaba que gran parte de las músicas en boga, solicitadas para su ejecución en los contextos de celebración, eran desconocidas para ellos; más bien, su acercamiento habría sido después de que en reiteradas ocasiones, en el “compromiso” les habían solicitado piezas comerciales del reguetón, por lo tanto, al ser el conjunto la actividad económica principal de la que se obtiene *el capital económico*, se vieron en la necesidad laboral de sumarlas al repertorio sones, jarabes, cumbias, corridos y canciones. Al respecto, Martín Aburto Ramírez [*vihuelero*] menciona que:

[...] aunque no las conozcamos [refiriéndose a las músicas comerciales vigentes] podemos sacar de hartos géneros. De cuerda podemos sacar cumbias; y de todas, de las que uno quiera pues, de las que andan más o menos. De lo que la gente pida; ósea, la gente nos pide, este: —échenme más o menos... échenme la que está sacando, un tal Camilo. Échenme, “Vida de rico” ¿cómo ven? —No la traemos, pero de aquí a unos quince días... se la tocamos.³³

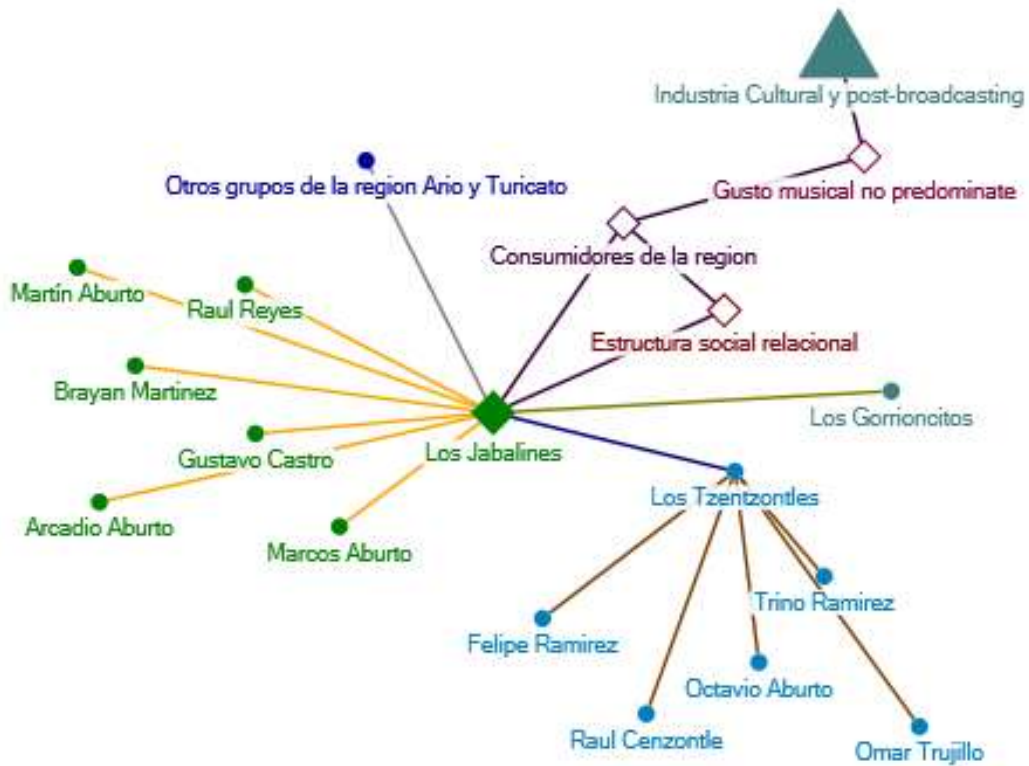


Imagen 15. El nuevo repertorio: el reguetón.³⁴

³³ Entrevista realizada por Ulises Salazar Rosales a Martín Aburto Ramírez en Las Escobillas, municipio de Ario de Rosales, Michoacán, mayo de 2021.

³⁴ Diagrama realizado por Ulises Salazar Rosales en NodeXL, para este trabajo, 2022. En el grafo, se representa el proceso de inclusión de los géneros comerciales en boga —tal el caso del reguetón— a través de, en primera instancia, las Industrias Culturales insinuando nuevas formas en los repertorios tradicionales. El apoyo de *post-broadcasting* en la instauración de los géneros no predominantes, aunque sí presentes en las festividades locales, ha sido fundamental para la edificación de gustos musicales que a través de redes no directas, cuales son apropiadas por los conjuntos resignificando sus estructuras musicales: Los Jabalines de Escobillas para nuestro ejemplo.

Lo expuesto por Martín, corrobora que la inclusión de los géneros comerciales al repertorio regional experimentan una serie de transformaciones que hacen de la pieza una apropiación no solo musical, sino también social con carácter regional por parte de sus intérpretes; en ese sentido, se incorporan o quitan elementos rítmicos, armónicos y melódicos en la pieza, además que los contextos y funciones sociales las modifican. Enseguida se transcribe parte de la entrevista:

Ulises Salazar Rosales: Y las canciones, ¿las tocan tal cuál las tocan los grupos comerciales?

Marcos Aburto Ramírez [violín I]: No, esas nosotros la cambiamos pa' que queden; yo ni había escuchado muchas de esas, y nomás que nos las pedían y pues, el ritmo ni daba. Ya luego le metimos el ritmo.

USR: ¿Qué ritmos les metieron a esas músicas?

MAR: Uno más bailables pues; más o menos el básico que se usa por acá. Dese [*sic*] como pa' tocar las cumbias y las canciones, pero más *repicadita* [*sic*].

De tal forma que, el reguetón en los contextos tradicionales, al ser ejecutado mantiene su estructura melódica y armónica con ligeras variantes, pero de manera evidente, la estructura rítmica empleada por el reguetón es modificada totalmente, esto quiere decir que, la ejecución *in situ* de la pieza es transformada a una *cumbia repicadita*. A decir, Sevilla propone como herramienta de análisis, la apropiación y resignificación que hemos venido mencionando desde el primer capítulo, dicha categoría es pensada como una estrategia aplicada desde las clases subalternas como las formas diferenciadas de representación simbólica; en donde, bajo la condición subordinada permite la inserción de una cultura masificada mezclándola con elementos propios producidos desde su cotidianidad, en sus espacios sociales y con sus condiciones materiales de existencia, *apropiándola y resignificándola* (Sevilla, 1990: 26) hasta identificarla entre sus contextos como cultura popular, es decir, tradiciones regionales y de permanecía cultural.

Conclusión General

El jarabe de los Balcones... práctica musical, lírica y coreográfica de la cultura popular generadora de identidad regional

En suma de lo abordado, debemos tomar en cuenta que las transformaciones sociales y culturales han sido generadas por diversos procesos, y entre ellos se encuentran la apropiación y resignificación motivados por los gustos sociales, formas ideológicas instauradas, y comportamientos y/o valores de forma regional, que en su mayoría pertenecen a las formas de reproducción vigentes y estables en el tiempo. La identidad por su parte, es formulada a partir de esas características, prácticas y elementos sociales, culturales y naturales propios de una demarcación, en donde se puede comprender a una región, y que separa por diferencia a unos y a “otros” habitantes que desarrollan, emplean y reproducen ciertos elementos dispersos o variados, pero con tópicos en común.

En nuestro derrotero durante la investigación, pudimos observar distintos posicionamientos epistémicos y metódicos, girando a un mismo tópico central: el estudio del jarabe pensado como danza, baile o representación coreográfica. De acuerdo a las anotaciones, después de la segunda mitad del siglo XX, el campo historiográfico giró, pues tornaron los intereses entre los objetos de estudio. Antes de esta mitad, los posicionamientos reiteraban pensamientos con ciertos prejuicios positivistas y funcionalistas, y con específicos objetos de estudio, pero no procesos de estudio. Sin embargo, el estudio de las prácticas culturales y en particular, musicales, líricas y coreográficas de la cultura popular, mostró ser de interés para las nacientes combinaciones teóricas y metodológicas, en donde los grupos minoritarios subalternos, poco a poco comenzarían a ser visualizados con sus manifestaciones sociales y culturales; multiplicándose los objetos y procesos a estudiar.

La revisión de posicionamientos teóricos y metodológicos, contenidos y discursos implícitos en éstos, nos llevaron a pensar al jarabe desde las dinámicas y relaciones de poder, reflejados en técnicas disciplinarias. Frutos de mujer (2005) de Margarita Tortajada Quiroz, por ejemplo, muestra una *visión feminista* que va en contra del discurso imperante de masculinidad, el cual ha impuesto la noción del cuerpo femenino a través de la historia. El argumento principal del texto, fue el análisis desde una visión feminista de los patrones de conducta de la sociedad masculina, vinculado con la danza y el nacionalismo mexicano.

Uno de los conceptos, por los que apostamos para el análisis en nuestro tercer capítulo, es propiamente *el género*. De acuerdo con Tortajada, todos somos cuerpo, aunque estamos mediados de acuerdo a una serie de normas atravesadas por discursos de dominación, y generalmente por la división sexual del trabajo, en donde en las prácticas musicales, líricas y coreográficas de la cultura popular en los Balcones de la Tierra Caliente, específicamente en el baile de tabla, el hombre es el que puede establecer los diálogos rítmicos con la ejecución *chicoteada* del tololoche, mientras que la mujer realiza el paso base; además, abordamos las cuestiones de valor y honor mediante el reto en la resistencia física del baile: ¿quiénes retan al baile de tabla? y ¿para qué lo hacen? de tal manera, que vimos reflejadas las acciones realizadas por las mujeres en la práctica del jarabe y cuáles son las realizadas por los hombres.

Otra de las propuestas útiles en nuestro análisis, fue la que generó Ferreira Pérez en *Escenarios rituales* (2005), en donde se formularon analogías a partir de *la fenomenología de la experiencia* sobre la transmisión de las danzas y los bailes a través de *la imitación y transmisión oral comunitaria* y otra, desde espacios institucionalizados y educativos. El desarrollo de estos tópicos empleando epistemológicamente a Emile Durkheim, sugiere que en todo proceso educativo permea la socialización, por tanto, las acciones y el desarrollo cotidiano surgen a partir de una naturalización de las prácticas; estas aseveraciones quedan bastante comparables con las posturas analíticas bourdianas, puesto que los modelos de enseñanza coreográfica en la educación básica y casas de cultura, *se naturalizan*. En este sentido, este hecho remitiría al *habitus* (Bourdieu, 2011) puesto que preexiste en un entorno social homogéneo: escuela, casa de cultura u otras organizaciones de carácter docente-coreográfico, donde las prácticas ahí transmitidas no son cuestionadas, sino solo “adoptadas” por los receptores.

Así pues, como vimos en el abordaje historiográfico del primer capítulo, tres de los cinco textos presentados, se encuentran posicionados dentro de los marxismos estructuralistas, retomando nociones gramscianas. Tal es el caso de Sevilla en *Danza, cultura y clase sociales* (1990) quien menciona que las clases subalternas generan procesos de apropiación y resignificación generando y transformando a las identidades sociales [regionales en nuestro caso]; por tanto, estas nociones fueron fundamentales para nuestro estudio, puesto que sostienen la idea de que es a través del diálogo constante entre la clase dominante o Estado

Mexicano y las clases subalternas o populares, en las que se establece el flujo e interacciones de elementos culturales que son, justamente apropiados y resignificados en ambos espacios sociales, es decir, las prácticas culturales son transformadas a partir de las necesidades del determinado grupo social: cultura de ida y vuelta. La danza, por la autora, es pensada como un producto social constituido por las interacciones entre la práctica y las relaciones internas de la colectividad, generando una práctica social y cultural, vigente y estable en el tiempo; integrándose a las formas de reproducción social espontánea de la comunidad misma (Sevilla, 1990: 66).

Es así que, el jarabe ha sido un elemento fundamental en este vaivén cultural, ha sido usado tanto, por el Estado Mexicano con fines netamente políticos para construir identidades; como por los habitantes de los Balcones de la Tierra Caliente para reafirmar su identidad regional. Entre los elementos evidentes transitorios, podemos mencionar: las secciones musicales, los formatos instrumentales, el uso de la indumentaria, entre otros aspectos que son empleados por los ballets folklóricos, pero que de nueva cuenta recaen en las prácticas tradicionales de los contextos festivos. Un ejemplo claro es, el uso de los huaraches con tablas desarrollado en los espacio de formación folklórica, y que ahora son retomados por los habitantes de la región para desarrollar una sonoridad más fuerte, pero menos dialogante con los otros participantes de la fiesta, los músicos.

Continuando, nos queda claro que las prácticas culturales han sido reiteradamente recuperadas por el Estado Mexicano, y que éste, las expone como representaciones folklóricas fuera de sus contextos regionales. La danza folklórica, por su parte, es la difusión de las manifestaciones tradicionales con discursos hegemónicos nacionalistas a partir de las representaciones escénicas basadas o “inspiradas” en las prácticas culturales tradicionales y que, mediante un proceso de adaptación, las muestran o exhiben en un contexto distinto al original (Parga, 2003: 27). De tal manera que, las prácticas “recuperadas” serían estétizadas, recreadas y estandarizadas mostradas como formas “tradicionales”; durante las Misiones Culturales, los profesores encargados de la búsqueda de las manifestaciones culturales locales, tendrían su tajada en el pastel, puesto que mediante las reproducciones folclorizadas, dichas prácticas se normalizarían como elementos invariables entre distintos espacios nacionales.

Valiendo agregar al párrafo anterior, que el objeto de esta tesis y con respecto a las Misiones Culturales, fue exponer un proceso histórico sobre los modelos educativos instaurados a través de la formación de la Escuela Normal Rural, en donde se fomentaba el desarrollo y la inclusión del poblador rural al medio nacional promoviendo actividades educativas, productivas, artísticas y recreativas (Calderón Mólgora, 2018). Seguidas de la formación de discursos que contribuyeran a los métodos de enseñanza, naturalización y “montaje” de bailables nacionales en escuelas de formación básica, con la participación del jarabe como práctica estereotipada central; evidenciando su presencia en la región, prácticamente hasta el último tercio del siglo XX, aunque de manera esporádica. En ese sentido, el proyecto nacional alcanzaba a las distintas regiones mexicanas con sus discursos de homogeneidad social estableciendo las estandarizaciones coreográficas y musicales, para luego ser apropiadas y resignificadas por los practicantes regionales.

Por otro lado, nos parece fundamental, retomar aquí, las nociones del jarabe y pensar en él como una categoría descriptiva, por lo cual, para cada uno de los investigadores su posicionamiento es desigual, de acuerdo a la problemática a tratar. En el análisis realizado, pudimos percatarnos de que los sustentos teóricos y metodológicos empleados, parten desde la interdisciplina, por tal motivo, las descripciones, los conceptos y el análisis para aproximarse a la práctica musical, lírica y coreográfica, han sido diferentes. Así pues, en el segundo capítulo, centramos la atención en la historiografía sobre el jarabe.

Inicialmente, desde el Occidente mexicano, el jarabe de Jalisco está asociado con el preestablecimiento de su ejecución en el estado de Jalisco, y no pensado como un género musical, lírico y coreográfico regional con características musicales —de ejecución musical, efectivo instrumental, afinaciones locales, etc.—; e interpretativas —sociales y culturales—, particulares que muestran coincidencias con prácticas vecinas, estableciéndose más bien como músicas compartidas con elementos variables dentro de una misma tradición. En nuestro estudio encontramos tópicos vinculados de forma directa al jarabe y a su interpretación, tales como: región, fuentes de información y categorías *émicas* —con su correspondencia *etic*—, que responden a las maneras en que piensan a la región; por ejemplo desde una perspectiva política y no cultural, en donde no se percatan que los procesos culturales, no quedan al límite de un territorio político.

Lo anterior sucede con el texto de Chamorro (2006), en donde a pesar de incorporar nociones como *transregionalización* y *tradición regional*, evidentemente, se continua pensado desde ciertos posicionamientos que delimitan a las prácticas culturales al desarrollo de espacios y límites políticos. En el caso de Raúl Eduardo González (2009), muestra en su libro, *una sola Tierra Caliente de Michoacán*; si bien, la Tierra Caliente ha sido el mote con el que se ha identificado a la extensa geografía “inhóspita”, “calurosa” y “abrumadora” desde la Colonia, no ha sido hasta los años setenta, cuando comenzaría a ser repensada con una perspectiva que surge desde la Historia Regional; González, retoma las anotaciones de González y González para definir a la Tierra Caliente (1982), aunque no la delimita. Sabemos que la base de su estudio, es la lírica tradicional en la Cuenca de Tepalcatepec, sin embargo, no hace mención de la Tierra Caliente como portadora de diferentes tradiciones a través de sus otras regiones: *el Balsas* y *los Balcones*.

A pesar de las innumerables referencias en torno a la fauna, la flora, las prácticas productivas y los grupos étnicos de la región en la lírica tradicional, Raúl Eduardo González no intenta delimitar su espacio geográfico y de análisis mediante la lírica, solo lo supone existente y objetivo, como una base para la descripción poética y geográfica, pero “independiente” de estos tópicos (González, 2009: 151-154). Respecto a la categorización de la región, en nuestro tercer capítulo desarrollamos una aproximación a su definición sistemática a partir de las categorías empleadas de manera regional por los agentes sociales para determinarla.

Como describe Barragán López (1990), las relaciones culturales, formas de organización y dinámicas sociales que existen entre las subregiones de la Tierra Caliente, permiten incluir a los Balcones de la Tierra Caliente como una región geográfica y cultural que comparte entre sus habitantes diversos elementos, tales como: la interacción social con el espacio natural, además de la organización y las prácticas culturales presentes: sones, gustos, corridos, cumbias y jarabes. De tal forma que este trabajo, se trató de aproximar con una propuesta categórica, a la región de *los Balcones de la Tierra Caliente pero desde una vertiente occidental*, delimitando el espacio de estudio a través de los elementos culturales y presentes como formas de reproducción social comunitaria.

Por otro lado, retomando a Josefina Lavalle, en su libro comienza señalando que “el jarabe tiene tantas facetas como el hombre de México” (1988: 9), en ese sentido, relata sobre la extensa cantidad de jarabes dispersos en el territorio nacional, en donde cada uno de ellos, apropiado y resignificado se desarrolla y reproduce para sus contextos locales; incluye también al *jarabe tapatío* como parte de este abanico general, y menciona que “es irresponsabilidad e ignorancia con la que manejan los conceptos de *mexicanidad* e *identidad nacional*” (Lavalle, 1988: 14), pues en este discurso nacionalista deja fuera a las otras manifestaciones y prácticas culturales del país. Sin embargo, su estudio queda implícito en este mismo posicionamiento, puesto que, la principal fuente para su estudio, es la versión de don Francisco Sánchez Flores a través del uso de la *memoria*.

A decir de la *memoria*, Pierre Nora menciona que se trata de la vida encarnada en grupos, cambiante entre el recuerdo y la amnesia, donde muchas veces de manera inconsciente pero determinante, se genera la deformación del recuerdo, modificando su existencia real; se trata de una herramienta que evoca solo a ciertos recuerdos individuales como colectivos, y de esa manera, es seleccionada o discriminada pero siempre aprovechable (Nora, 2008: 20-21). De tal manera que, la versión del *jarabe ranchero* queda sujeta a deformaciones discursivas en cuanto al desarrollo de la práctica, puesto que al momento de sistematizar el recuerdo, deja de lado algunos elementos o no, de forma inconsciente, evocando solo a los momentos significativos de Sánchez Flores en su derrotero con el jarabe; es entonces cuando se genera un proceso de estandarización.

Resulta interesante que a través del uso de la memoria “reconstruye” la idea de un “jarabe regional” de corte “estatal”, es decir, empleado en distintos espacios a partir de un sinnúmero de secciones [treinta en total]. En los espacios regionales, el jarabe está estructurado a partir de cinco partes como máximo, con una reproducción dinámica y duradera, en donde es denominado *jarabe largo* o *jarabe completo*. Puede tener un gran tiempo de duración, pero no incluye más de cinco músicas: se repite. Lo que incita a suponer que el “*jarabe ranchero* o *de Jalisco*” es una interpretación escenificada del jarabe de la región de Tlajomulco con elementos incorporados por Francisco Sánchez Flores a través de la memoria, como herramienta en la construcción discursiva de la práctica del jarabe; puesto que

además, incluye una serie de personajes en el desarrollo de su ejecución, menciona Lavallo (1988: 179-186).

Respecto a las nociones y categorías que son empleadas entre los estudios especializados para referenciar al jarabe, vale decir que, muchas de ellas, son sugeridas por los mismos investigadores a partir de su propio criterio, de haber retomado otras propuestas, y unas más de incluir la terminología que se emplea en el contexto social, aunque algunas veces contrapuestas: *émicas* y *éticas*. En el caso de Mejía (2021), en reiteradas anotaciones surgen interpretaciones que dejan de lado las percepciones, conocimientos y categorías desde los agentes sociales, que por ende, no visualizan las cualidades sociales y culturales del jarabe. En uno de los apartados de su tercer capítulo, hace mención de la estructura del *jarabe de Turicato* y cita indirectamente a sus entrevistados: Odilón Aguilar† y Vicente Murillo, describiendo que el jarabe está formado por “otro jarabito distinto y otro versito” (2021: 80), explicando brevemente que: “ellos le llaman versos, yo los llamo coplas” (2021: 80), sin anotar la justificación del porqué ante su categorización. Suponemos que la anotación anterior, se trata de una aseveración que surge poco consiente y desde un modelo de investigación que no toma en cuenta el empleo de las categorías émicas en los espacios locales. A diferencia de Durán Naquid (2016), quien contrasta las referencias en torno al jarabe, proporcionadas por los agentes sociales durante las entrevistas.

Lo que se menciona en su texto, Durán Naquid es que existe un diálogo constante sobre la conformación del jarabe en los Balcones de la Tierra Caliente: distinto número de secciones, diferentes nombres otorgados y diversas formas ejecutivas —instrumentales, otras músicas incorporadas, si son largos o cortos, etc., pero siempre dinámicos como tópico en común—, que tienen que ver con procesos de aprendizaje por los que han pasado los músicos y bailarines practicantes (Salazar Rosales, 2019: 146). Estos últimos, tienen que ver con factores como: con quién aprendieron, cómo aprendieron y en dónde aprendieron; dichos procesos quedan sujetos a la socialización en la cual se influyen ideas y valores culturales asignados a la práctica del jarabe, cuales permiten integrarse al desarrollo cotidiano colectivo y vigente (*apud*. Ferreiro Pérez, 2005: 22).

En ese sentido, una noción invariante en torno al jarabe, es decir, de su estructura, es compleja de definir puesto que tomando en cuenta las categorías *émicas*, la forma del jarabe varía de lugar a lugar dentro de una misma región cultural, incluyendo elementos en común y también variantes generales. El jarabe además de ser dinámico en sus elementos constitutivos: música, lírica y baile, también puede serlo en su expresión misma, siempre y cuando se tomé en cuenta a los agentes sociales para su definición. Con lo anterior, no pretendo decir que el jarabe y su noción, interpretación y ejecución no es posible categorizar; lo que se sugiere más bien, es que al tomar en cuenta categorías que surgen desde los contextos locales — fundamental para nuestro caso— se vuelve complejo tratarlo, sin embargo, se puede lograr aproximar al sistematizar la información generada por los agentes sociales de la región.

Recordemos que los elementos que generan la transformación de las prácticas culturales, están a la orden del día con la globalización; y que los agentes sociales de las comunidades apropian y resignifican a estos para dar continuidad a las formas de reproducción social (Bourdieu, 2011). Por mencionar como ejemplo, los grupos musicales existentes en la región, continúan cumpliendo funciones de “conjuntos tradicionales”, desarrollando: prácticas religiosas y profanas, aunque entre sus repertorios incluyan géneros no pertenecientes a los regionales continúan con “compromisos” de carácter comunitario; tal es el caso de Los Potrillos de Turicato, donde sus apropiaciones también, generan a las nuevas identidades. Ahora bien, la incorporación de otras músicas a los repertorios regionales, experimentan transformaciones sociales y variaciones musicales que hacen tener sentido en los momentos históricos-sociales entre los contextos festivos donde se interpretan los jarabes, y como partes del jarabe: *los contrajarabes*.

Justamente, en el conjunto de Los jabalines sucede esto último, puesto que dichos procesos quedan mediados a la inclusión desde una cultura masificada y/o desde el Estado Mexicano, de formatos instrumentales y géneros musicales, elementos culturales o prácticas discursivas cuales son desarrollados de forma silenciosa agregando que éstos, puede ser vigentes a través del tiempo en un corto o mediano plazo; de tal forma que, una vez incorporados, dichos elementos son apropiados y resignificados mediante un proceso orgánico, puesto que los agentes sociales, aprenden, reproducen y transforman a las prácticas en cuestión desde una forma espontánea entre las festividades locales.

En resumen, lo que se trató de mostrar acá, fue que el jarabe como práctica musical, lírica y coreográfica de la cultura popular, es una manifestación viva y actualizada entre los contextos festivos de los Balcones de la Tierra Caliente en su vertiente occidental que genera identidades regionales a partir de la apropiación y la resignificación de elementos instaurados por el Estado; en donde éstos son incluidos como parte de las formas de reproducción social comunitarias. Se trató también de aproximar al uso que el Estado Mexicano, ejerce sobre las prácticas culturales, en particular el jarabe como símbolo nacional mexicano desde el periodo posrevolucionario, y que, aunque este discurso nacional es añejo, entre algunas instituciones educativas y culturales, continua como una forma vigente transfigurada.

**BIBLIOGRAFÍA,
ÍNDICE Y ANEXOS**

BIBLIOGRAFÍA

- Aguiló, Antoni Jesús. (2019). *Contrahegemonía y Hegemonía*. Recuperado de: https://alice.ces.uc.pt/dictionary/?id=23838&pag=23918&id_lingua=2&entry=24243
- Agulhon, Maurice. (2016). *Políticas, imágenes y sociabilidades: de 1789 a 1989*. Zaragoza, España: Prensas de la Universidad de Zaragoza.
- Alonso Bolaños, Marina. (2008). *La invención de la música indígena en México: Antropología e Historia de las políticas culturales del siglo XX*. Argentina: Editorial SB.
- Barragán López, Esteban. (1998). *Más allá de los caminos. Los ranchos del Potrero de Herrera*. México: El Colegio de Michoacán.
- Bartolomé, Miguel. (2006). *Los laberintos de la identidad: procesos identitarios en las poblaciones indígenas*. En: Avá. Revista de Antropología, Misiones, UNM, núm. 9, agosto, pp. 28-48.
- Beezley, William H. (2008). *La Identidad Nacional Mexicana: la memoria, la insinuación y la cultura popular del siglo XIX*. México: COLMICH, COLSAN y Colegio de la Frontera Norte.
- Bourdieu, Pierre. (1998). *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*. España: Taurus.
- . (2001). *Poder, derecho y clases sociales*. España: Editorial Desclée de Brouwer.
- . (2011). *Las estrategias de la reproducción social*. Argentina: Siglo XXI.
- Burke, Peter. (1996). *Formas de hacer Historia*. Madrid, España: Editorial Alianza.
- Calderón Mólgora, Marco A. (2018). *Educación rural, experimentos sociales y Estado en México: 1910-1933*. México: El Colegio de Michoacán y Fideicomiso Teixidor.
- Carrión Martín, Elvira. (2017). *La Danza en España en la Segunda Mitad del Siglo XVIII: El Bolero*. Murcia, España: Universidad de Murcia, Facultad de Letras.

- Chamorro Escalante, Arturo. (2006). *Mariachi antiguo, jarabe y son: símbolos compartidos y tradición musical en las identidades jaliscienses*. México: Secretaria de Cultura del Estado de Jalisco.
- Chávez González, Mónica Lizbeth. (2009). *Construcción de la nación y el género desde el cuerpo. La educación física en el México posrevolucionario*. En: Desacatos, México, núm. 30, mayo-agosto, pp. 43-58.
- Cirio, Norberto Pablo. (2003). *Perspectiva de estudio de la música afroargentina: el caso de las prácticas musicales vigentes en el culto a san Baltazar*. En: Resonancias, Buenos Aires, Argentina, núm. 13, noviembre, pp. 67-91.
- Clarke, John. (2014). Estilo. En: Stuart Halla y Tony Jefferson (ed.). *Rituales de resistencia. Subculturas juveniles en la Gran Bretaña de postguerra*. Madrid, España: Traficantes de sueños, pp. 271-292.
- Cohen, Jean. (1997). *Estructura del lenguaje poético*. [Versión española de Martín Blanco Álvarez]. Madrid, España: Gredos.
- Cornelio Chaparro, Jaime Enrique. (2007). *Las prácticas musicales como elementos de articulación en los procesos de producción y reproducción Latinoamericana de Sociología*. En: Asociación Latinoamericana Sociocultural de los Grupos Indígenas. XXVI Congreso de la Asociación Sociología, Guadalajara.
- Durán Naquid, David. (2016). *Los jarabes de los Balcones de Tierra Caliente: lo que los músicos y bailadores recuerdan*. Morelia, Michoacán: Música y Baile Tradicional A.C.
- Escoto Robledo, Eduardo. (2017). *El ideal de una música genuina*. México: Secretaria de Cultura de Jalisco & Gobierno de Jalisco.
- Espinal Pérez, Cruz Elena. (2009). *La(s) Cultura(s) Popular(es). Los términos de un debate histórico-conceptual*. En: Revista Universitaria de Humanidades, Colombia, núm. 67, enero-junio, pp. 223-243.

- Fernández, José Luis. (2013). *Música, músicas y redes en el espacio urbano*. En: Letra. Imagen. Sonido, vol. VII (14), pp. 219- 234.
- Ferreira Pérez, Alejandra. (2005). *Escenarios rituales. Una aproximación antropológica a la práctica educativa dancística profesional*. México: Colegio de Estudios de Posgrado de la Ciudad de México, CENIDI DANZA, INBA, CENART & CONACULTA.
- Foucault, Michel. (2005). *El orden del discurso*. Argentina: Fabula.
- Frenk Alatorre, Margit, et al. (1975). *Cancionero folklórico de México. Coplas del amor feliz*. [Tomo 1] México: El Colegio de México.
- García Baeza, Roberto Rivelino. (2012). *La lírica tradicional infantil de México: letra y música*. [Tesis de maestría sin publicar]. San Luis Potosí, México: El Colegio de San Luis A.C.
- García Canclini, Néstor. (1989). *Las culturas populares en el capitalismo*. México: Nueva Imagen.
- Geertz, Clifford. (2003). *La interpretación de las culturas*. Barcelona: Gedisa.
- Gellner, Ernest. (2001). *Naciones y nacionalismo*. España: Alianza Editorial.
- Giménez, Gilberto. (2007). *Estudios sobre la cultura y las identidades sociales*. México: CONACULTA & ICOCULT.
- Gómez Padilla, Roselver. (2017). *La danza folklórica en Chiapas. Subalternidad y apropiación*. México: Universidad Autónoma de Chiapas, PROFOCIE & Historia Herencia Mexicana Editorial S. de R.L. de C.V.
- González, Raúl Eduardo. (2009). *Cancionero tradicional de la Tierra Caliente de Michoacán. Géneros bailables: el son y el jarabe ranchero*. Morelia, Michoacán: UMSNH, Programa de Desarrollo Cultural de la Tierra Caliente.

- Hernández Jaramillo, José Miguel. (2017). *De jarabes, puntos, zapateos y guajiras: un sistema musical de transformaciones (siglos XVIII-XIX)*. México: Facultad de Música, Centro de Ciencias Aplicadas y Desarrollo Tecnológico, Instituto de Investigaciones Antropológicas: UNAM.
- Hobsbawn, Eric & Renger, Terence. (2002). *La invención de la tradición*. España: CRITICA.
- Horkheimer, Max & Adorno, Theodor. (1994). *Dialéctica de la Ilustración. Fragmentos filosóficos*. España: Editorial Trotta.
- Jäger, Siegfried. (2003). *Discurso y conocimiento: aspectos teóricos y metodológicos de la crítica del discurso y del análisis de dispositivos*. En: Métodos de análisis crítico del discurso. Barcelona, España: Gedisa Editorial, pp. 61-100.
- Jáuregui, Jesús. (1997). *El concepto de plegaria musical y dancística*. En: Alteridades, símbolos, experiencias, rituales, vol. 7, (13), pp. 69-82.
- . (2007). *El mariachi. Símbolo musical del México*. México: INAH, CONACULTA & Taurus.
- Lavalle, Josefina. (1988). *El Jarabe... El Jarabe ranchero o Jarabe de Jalisco*. México: IMAFSA, S. A. de C. V.
- Márquez Carrillo, Jesús. (2017). “Los filones de la nación. Vicente T. Mendoza y la investigación folclórica en México, 1926-1964”. En: *Modernizar y reinventarse. Escenarios en la formación artística, ca. 1920-1970*, María Esther Aguirre Lora (coord.), México: IISUE-UNAM, pp. 139-160.
- Martínez Ayala, Jorge Amós. (2004). *El arpa grande y el arpa jarabera en Michoacán*. Morelia Michoacán: UMSNH, Facultad de Historia.
- . (2008). *¡Guache cocho! La construcción social del prejuicio sobre los terracalenteños del Balsas*. Morelia: Facultad de Historia-UMSNH, Programa de Desarrollo Cultural de la Tierra Caliente, CONACULTA.

—. (2017). “El jarabe de boda entre los Jñatjo del Oriente de Michoacán. Una danza de la fertilidad”. En: Medrano de Luna, Gabriel y Rangel Guzmán, Efraín (coord.). *Hacedores de danza. Danzas tradicionales de México*. México: Universidad de Guanajuato & Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, pp. 33-50.

—. (2018). *El jarabe un patrimonio desconocido de Morelia*. Morelia Michoacán: UMSNH, Facultad de Historia.

— (2021). *Fandangos en los territorios del norte de México, usurpados por Estados Unidos*. Recuperado de: https://artesytradicionesdeloccidente.blogspot.com/2021/03/fandangos-en-los-territorios-del-norte.html?fbclid=IwAR1YNIICQSo0Lq1Q7zN6LB97bnTk_hPL5q4m9szRPV5c72bkrwiqlsm4LSQ

Martínez Ayala, Jorge Amós, Maldonado Cerano, José Ignacio y Salazar Rosales, Ulises. (2022). *Hermosa Tierra, Tierra Caliente... Los estudios regionales sobre la Tierra Caliente*. En: José Alfredo Uribe Salas, María Guadalupe Cedeño Peguero y Ramón Alonso Pérez Escutia (coord.). *Discursos y prácticas sociales en el entorno de la historia regional continental*. Morelia, Michoacán, México: Editorial Morevalladolid, pp. 213-227.

Martínez de la Rosa, Alejandro. (2008). *Leandro Corona Bedolla. Memoria viva de los conjuntos de arpa grande en la Tierra Caliente*. Morelia, Michoacán: Universidad Intercultural Indígena de Michoacán.

—. (2017). “Bailes regionales con mariachi. Proceso de homogeneización y viejos vinilos”. En: Luis Ku (coord.) *El mariachi. Bailes y huellas*. México: El Colegio de Jalisco A.C. & Secretaria de Cultura de Jalisco, pp. 41-58.

Martínez García, María Claudia. (2007). *Bailar y enseñar danza folclórica: El maestro y el nacionalismo en México*. México: UPN.

Mauss, Marcel. (1979). *Antropología y sociología*. Madrid, España: Tecnos.

- Mayer-Serra, Otto. (1996). *Panorama de la música en México*. Reimpresión facsimilar [1941]. México: CONACULTA, INBA y CENIDIM.
- Mejía Aguilera, María Beatriz. (2013). *Educación y cultura en la antigua ciudad de Tacámbaro, Michoacán 1520- 1930*. Morelia, Michoacán: Editorial Morevalladolid.
- Mejía Almonte, Erandi. (2021). *El jarabe de Turicato, Michoacán. Aproximaciones al análisis y comparación musical entre el jarabe tapatío, el jarabe ranchero y el jarabe de Turicato*. [Tesis de maestría sin publicar]. Ciudad de México: UNAM
- Mejía Núñez, Guadalupe. (2011). *El jarabe, expresión popular del periodo revolucionario (1913)*. Recuperado de: <http://sincronia.cucsh.udg.mx/mejianunez2011.htm>
- Mendoza Molina, Ana Lilia. (2007). *La trascendencia socio-educativa de las Misiones Culturales en México (1923-1938)*. [Tesis de maestría sin publicar]. Morelia, Michoacán: Facultad de Historia de la UMSNH.
- Mendoza, Vicente T. (1956). *Panorama de la Música Tradicional de México*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Nora, Pierre. (2008). *Les lieux de mémoire*. España: Ediciones TRILCE.
- Ochoa Serrano, Álvaro. (2013) *Manual del mariachi*. México: Secretaria de Cultura & Gobierno de Jalisco.
- Parga, Pablo. (2004). *Cuerpo vestido de nación. Danza folklórica y nacionalismo mexicano (1921- 1939)*. México: CONACULTA & FONCA.
- Peña Munguía, Héctor Hugo. (2019). *La ruta del Jazz. Itinerario del jazz en Michoacán durante el siglo XX*. México: Jazztival 2019 & Jazz y Cultura A.C.
- Pérez González, Juliana. (2010). *Las historias de las músicas en Hispanoamérica (1876- 2000)*. Bogotá: Facultad de Ciencias Humanas, Universidad de Columbia.
- Pérez Montfort, Ricardo. (2003). *Estampas del nacionalismo popular mexicano. Diez ensayos sobre cultura popular y nacionalidad*. México: CIESAS y CIDHEM.

- . (2007). *Expresiones populares y estereotipos culturales en México, siglos XIX y XX: diez ensayos*. México: CIESAS.
- Reygadas, Pedro. (2009). *Argumentación y discurso*. San Luis Potosí, México: El Colegio de San Luis Potosí.
- Salazar Rosales, Ulises. (2019). *El jarabe de los Balcones... entre la descripción y su forma estructural*. [Tesis de licenciatura sin publicar]. Pátzcuaro, Michoacán: UIIM.
- Saldívar, Gabriel. (1937). *El jarabe: baile popular mexicano*. México: Talleres Gráficos de la Nación.
- Scott, James. (2000). *Los dominados y el arte de la resistencia*. México: Era.
- Sevilla, Amparo. (1990). *Danza, cultura y clases sociales*. México: INBA.
- . (2017). “Los estereotipos de la folklorización”. En: *El mariachi. Bailes y huellas*. Luis Ku (coord.). México: El Colegio de Jalisco A.C. & Secretaria de Cultura de Jalisco, pp. 19-40.
- Tortajada Quiroz, Margarita. (2001). *Frutos de mujer. Las mujeres en la danza escénica*. México: Teoría y Práctica del Arte & CONACULTA.

ÍNDICE DE IMÁGENES

Imagen 1. El vaivén de las prácticas culturales	34
Imagen 2. Los festivales escolares (el jarabe tapatío)	76
Imagen 3. Secciones del jarabe ranchero de Raúl Eduardo González.....	86
Imagen 4. El Bravo de Zicuirán.....	99
Imagen 5. Los Balcones de la Tierra Caliente en su vertiente occidental	106
Imagen 6. Cuadro comparativo de las nociones del jarabe	113
Imagen 7. Los Potrillos de Turicato, transformaciones y baile de tabla	115
Imagen 8. Placa del centenario de la fundación de la primera Escuela Normal Rural de México	117
Imagen 9. Las dificultades de acceso de los maestros misioneros a las comunidades.....	119
Imagen 10. Enseñanza naturalizada en casas de cultura: sones, gustos y jarabes	123
Imagen 11. La región y la identidad regional.....	125
Imagen 12. Los roles de género entre los informes de las Misiones Culturales.....	128
Imagen 13. Posturas corporales y división sexual del trabajo	129
Imagen 14. Los jabalines de Escobillas.....	133
Imagen 15. El nuevo repertorio: el reguetón	136

ANEXOS DEL CAPÍTULO III

GUÍA DE REFERENCIA PARA ENTREVISTAS:

Sobre secciones de jarabes e identidades

1. ¿Usted tocó jarabes?
2. ¿Cómo se llamaban?
 - a. ¿Cuántos recuerda?
 - b. ¿Recuerda la letra?
3. ¿Por qué tonalidad lo tocaba?
 - a. Nombre y tonalidad
4. ¿Cuántas partes/secciones tenían?
 - a. ¿Tenía nombre cada sección?
 - b. ¿Se acuerda cómo sonaba cada sección?
 - i. Melodía y nombre de cada sección
5. ¿De qué músico los aprendió?
 - a. ¿Qué instrumento tocaba?
 - b. ¿De dónde era?
 - c. ¿Con quién tocaba?
6. ¿Con qué instrumentos se tocaban?
 - a. ¿Quién los tocaba (músico)?
 - i. ¿Qué instrumento tocaba?
 - b. Los instrumentos mencionados ¿dónde los conseguían?
7. ¿Cómo se afinaban?
 - a. Nombre del instrumento
 - b. ¿Cómo se afinaba?
8. ¿Dónde se tocaban?
 - a. Bodas
 - b. Funciones
9. ¿La gente sí los pedía?
10. ¿En qué momento de la fiesta se tocaban?
11. ¿Quién los bailaba?
12. ¿Cómo se bailaban?

[...]

Anexo I

LABORES DE LA DIRECCION DE MISIONES CULTURALES Y DE ESCUELAS NORMALES RURALES DURANTE EL MES DE MARZO DE 1931.

1. En el mes de marzo último clausuraron sus labores los siguientes institutos:

Misión del Profesor	Lugar de Instituto
Gustavo Jarquín.	Tehuacán, Hgo.
Lucas Ortiz.	Tenancingo, Méx.
Antonio Amaya.	Juchipila, Zac.
Manul E. de Zamacona.	Tiapa, Gro.
Miguel Leal.	Coquimatlán, Col.
Marciano Z. Martínez.	Tlacotepec, Mich.
Ernesto Huerta.	Carácuaro, Mich.
Javier Fernández.	Rosa Morada, Nay.
Francisco Javier Carranza.	Axtla, S. L. P.
Angel Alfonso Andrade.	Jaumave, Tam.
Alfredo G. Basurto.	Manuel Doblado, Gto.
Eliseo Bandala.	Súchil, Dgo.
Carlos Navarro Espinosa.	Ojinaga, Chih.
José Sánchez.	Bécal, Cam.

2. En la Dirección de Misiones Culturales se recibieron informes acerca de las dificultades que tuvieron que vencer algunos grupos de Misioneros para llegar a los lugares a donde habrían de celebrarse los institutos. La Misión que dirige el Profesor Ernesto Huerta, hizo a pie el recorrido entre Tacámbaro y Carácuaro, Mich., y para llegar a Axtla, S. L. P., la Misión que preside el señor Profesor Francisco Javier Carranza, hizo una travesía, sufriendo las inclemencias de lluvias torrenciales y graves privaciones.

3. Al llegar a los pequeños poblados los Misioneros iniciaron sus labores, haciendo la limpia del pueblo y de los barrios, quemando las basuras, excitando a los vecinos a blanquear sus casas, organizando festivales de cultura, impartiendo la vacuna antivariolosa a niños y adultos; en algunos poblados introdujeron el agua potable,

Anexo II



SECRETARÍA
DE
EDUCACIÓN PÚBLICA

ASUNTO:

Departamento de.....

Sección.....

Mesa.....

Número.....

-3-

66

la necesidad que tienen de establecer y mantener buenas relaciones con los habitantes de la comunidad que trabajan, tuvieron una idea clara de los beneficios que reporta tanto a la sociedad como a los niños y aun a ellos mismos y por último, la obligación que tienen de incorporar a todos al mejoramiento social y económico de los mismos.

COMUNIDAD.

(Esta comunidad se forma en su mayor parte de mestizos) cuyos medios de vida son la arriería y venta en pequeño del producto de sus huertas. El hombre sale generalmente al camino y la mujer queda al cuidado del hogar. Los niños asisten a la escuela de las 12 del día en adelante por impedírsele sus labores. Sus casas son todas de adobe, constando la habitación de una pieza destinada a dormitorio y otra a cocina. La pieza es oscura y mal ventilada. Son aseados en su persona y en el hogar. Hablan el español.)

No se instaló la estufa.

Con fecha nueve de octubre se terminaron los trabajos y en vista de la falta de organización de la fiesta de clausura, ni el Sr. Bolaños, ni el Sr. Campos, nos comunicaron cuándo y en dónde se efectuaría la clausura impidiéndonos asistir.

Reitero a Ud. mis respetos.

SOPRADO ASESORADO DE INVESTIGACIONES,
México, a 20 de octubre de 1924.
El Maestro Protómaco Bolaños.

Protómaco Bolaños

