

‘Santos visitantes’. Trasposiciones de lo sagrado en las fiestas revitalizadas

‘Visitor saints’. Transpositions of the sacred in revitalised celebrations

Clara Macías Sánchez

Profesora del Departamento de Psicología y Antropología, Universidad de Extremadura, Cáceres (España)
claramacias@unex.es

Enrique Fernando Nava López

Profesor de la Facultad de Música, Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad de México (México)
fnava@unam.mx

IMPROVISACIÓN POÉTICA Y PERFORMANCE. ASPECTOS ANTROPOLÓGICOS, LITERARIOS Y MUSICALES.

MONOGRÁFICO COORDINADO POR MARÍA PILAR PANERO GARCÍA (Universidad de Valladolid)

Patrocinado por la Cátedra de Estudios sobre la Tradición (Universidad de Valladolid)

RESUMEN

El son jarocho hoy día es considerado música profana y mestiza. Asociado históricamente a la fiesta del fandango, vive en la actualidad una situación de fervor fruto de un movimiento de revitalización iniciado hace más de treinta años. Es un caso excepcional para profundizar sobre los procesos de transformación de los rituales festivos revitalizados en la postmodernidad. La etnografía, tejida con descripciones densas y testimonios de entrevistas, nos sirve para visibilizar prácticas hasta ahora ignoradas. Hemos identificado en ellas una tipología de cultos caracterizados por acarreo y velorios, que denominamos “santos visitantes”. Nuestros resultados revelan cómo en los movimientos de revitalización festiva actuales se desvían las sacralidades, acentuando el carácter lúdico y profano de las expresiones culturales.

ABSTRACT

Today, son jarocho is considered profane and mestizo music. Historically associated with the fandango celebration, it is currently experiencing a situation of fervour as a result of a revitalisation movement that began more than thirty years ago. It is an exceptional case for delving into the processes of transformation of revitalised festive rituals in postmodern times. The ethnography, woven with dense descriptions and interview testimonies, helps us to make visible hitherto ignored practices. We have identified in them a typology of cults characterised by acarreo and velorios, which we call “visiting saints”. Our results reveal how in the current festive revitalisation movements the sacred is diverted, accentuating the playful and profane character of cultural expressions.

PALABRAS CLAVE

revitalización | rito | festividad | secularización | música tradicional

KEYWORDS

revitalisation | ritual | festivity | secularisation | traditional music

1. Introducción

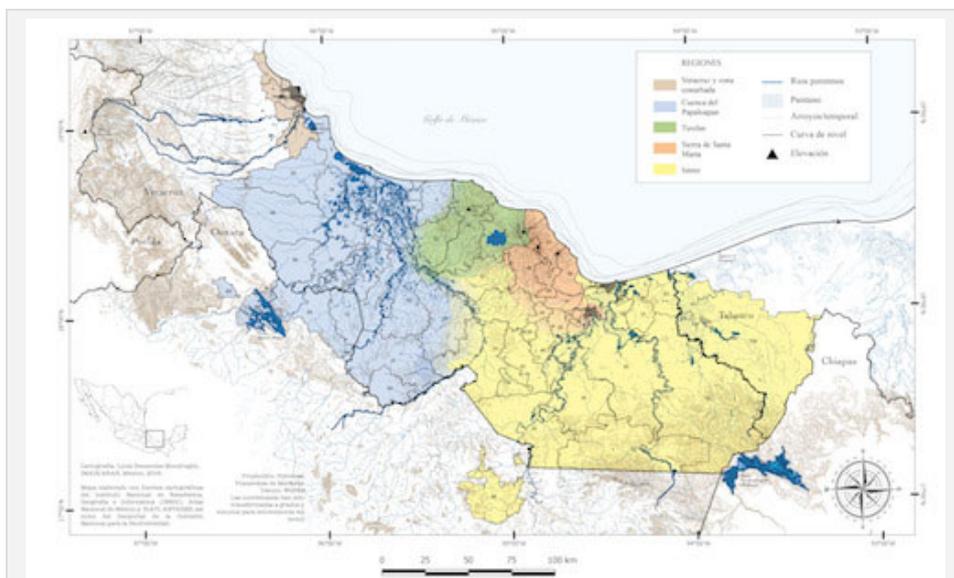
Actualmente el son jarocho (1) se considera un género musical parte de la gran familia de los sonos mexicanos (Pérez Montfort 2000), asociado al sur del estado de Veracruz y áreas colindantes. Su historia está relacionada con la importación de formas estróficas y dotaciones instrumentales del mundo hispánico en épocas de la colonia novohispana. A estas se integraron otras influencias musicales aportadas por los estamentos étnicos subalternos del momento: los esclavos negros y la población originaria (Sheehy 1979, Delgado 2004, García de León 2006). El son mexicano en general, y por extensión el son jarocho, es calificado como “música profana y mestiza” (Reuter 1981, Stanford 1984, Huidobro 1995: 63, Figueroa 2007: 13). Sin embargo, veremos cómo estas afirmaciones son problemáticas, al menos si se presentan de una forma ahistórica y esencialista.



La instrumentación del son jarocho tiene su fundamento en los instrumentos de cuerda de diferentes tamaños de la familia de la guitarra barroca española. Abarcando una amplia gama de tesituras e ideadas para un funcionamiento armónico en conjunto, encontramos jaranas rítmico armónicas y guitarras de son melódicas. Asimismo, se integran otros cordófonos como arpas y violines alrededor de una tarima zapateada, principal instrumento de percusión al que se le suman otros como la quijada de burro percutida.

(Fotografía: Clara Macías. San Juan Evangelista, Veracruz)

En la construcción del concepto de “son jarocho tradicional”, como criterios de selección, la dicotomía profano/religioso se ha identificado con la de mestizo/indígena y a su vez con región llanera/región serrana. La variable étnica juega por tanto un papel nuclear en la construcción de estas asunciones, cuya discusión es el objetivo de este artículo. Trataremos de dar cuenta de la evolución de estas dinámicas culturales y en particular el impacto que sobre ellas ha tenido el importante movimiento de revitalización en el que estas músicas han sido protagonistas.



Regiones de la Costa Sur del Golfo de México. Elaboración propia.

La Costa Sur del Golfo de México es la macro región considerada de origen (2) de esta expresión musical. La distinción en ella de 5 subregiones de fronteras difusas (Puerto de Veracruz y zona conurbada, Cuenca del río Papaloapan, Sierra de los Tuxtlas, Sierra de Santa Marta, e Istmo) nos ha permitido visibilizar la destacada diversidad interna que hay en la misma en cuanto a los usos y funciones de esta cultura musical. En la Costa Sur del Golfo de México se asientan tanto etnias de raigambre local prehispánico (3) (nahuas y zoque-popolucas) como otras llegadas por reacomodos ocasionados por la

construcción de presas hidroeléctricas e inmigración laboral hacia zonas petroleras (chinantecos, mazatecos, mixes y zapotecos). Hoy son minoría, aunque su visión del mundo permea intensamente la cultura regional (Delgado 2005).

Hasta hace poco más de cincuenta años, el contexto de ejecución principal de esta música de cuerdas fue la fiesta del fandango (4), que en sí misma supone un complejo cultural de larga decantación histórica (Sevilla 2013). Junto a otra palabra derivada del náhuatl, huapango (*cuauhpango*, *cuahpanco*): “en la tarima de madera” (Saldívar 1934), hoy día el término fandango se usa en Veracruz para aludir a un complejo festivo popular en el que personas de ambos sexos y todas las edades interaccionan creativamente por medio de la música, el baile y la copla cantada. Se realiza sobre y alrededor de una tarima con un importante valor social en el acto de compartir comida y bebida (Alcántara 2010). En este evento colectivo, la música es interpretada por ejecutantes que llegan al mismo sin que exista un grupo de músicos formalmente constituido, cerrado o profesional.

El fenómeno de revitalización del “son jarocho tradicional”, asociado con la celebración festiva del fandango, no es un caso único. El acto intencional de revivir, restaurar y reimaginar el pasado con propósitos en el presente ha sido un fenómeno recurrente a lo largo de distintas culturas y etapas históricas. De hecho, la música de cuerdas de esta macro región ha vivido a lo largo de su historia diferentes etapas relacionadas con su creación, transformación, difusión e identidades asociadas a la misma. La utilidad de estudiar este fenómeno en profundidad se justifica precisamente por su capacidad de condensación simbólica como parte de las culturas populares, lo cual deviene en una potente eficacia a la hora de crear discursos que legitimen identidades culturales. Este artículo se presenta, pues, como un aporte para entender las dinámicas actuales en las que están inmersas las culturas populares de la costa sur del Golfo de México, pero que puede ser una valiosa propuesta de interpretación para otros procesos similares de otras expresiones culturales que viven procesos similares.



Bailadoras zapateando el Son de la Guacamaya sobre la tarima en un fandango en el Centro de Documentación del Son Jarocho. Al fondo músicos y cantadores. (Fotografía: Clara Macías. Jáltipan, Veracruz. Diciembre 2012).

2. La revitalización de las fiestas y las trasposiciones de la religiosidad en la postmodernidad

En la disciplina antropológica, el estudio de la fiesta ha estado intensamente ligado al del ritual y la religiosidad, analizados como dos conjuntos culturales que revelan una estructura elemental análoga. El estudio de las fiestas, como vivencias rituales y grupales, facilita que gran parte de los aspectos de la religiosidad de un pueblo o región queden al descubierto (Rodríguez Becerra 2000). De hecho, en la literatura antropológica es frecuente el uso indistinto de “lo ritual” y “lo festivo” ya que en el interior de todo programa festivo opera un rito, por muy difuminado que se encuentre. El vínculo estrecho entre ambos eventos radica en una de sus funciones: su carácter cíclico que, mediante expresiones simbólicas, contribuye a significar el tiempo y a delimitar el espacio (Turner 1969). Sin embargo, el rito forma parte de la fiesta, pero no la agota. El lenguaje de la fiesta implica también el juego, el baile y la música, el teatro, la feria, la comida, la ceremonia, la diversión, la economía, las relaciones de poder y el trabajo (Velasco 1982).

Las principales líneas de investigación sobre la fiesta subrayaron la función de estas como cohesionadoras de la comunidad, tesis extensible a la religión (Durkheim 1912). Sin embargo, el papel del ritual festivo como elemento activador de identidades locales adquirió fuerza al hilo de las realidades

emergentes vinculadas con el acelerado proceso de globalización de fin del siglo XX (Ariño y García 2006). De hecho, en tiempos “globales” (caracterizados por movimientos, redes, hibridaciones, mediaciones y consumos) algunas fiestas ancladas en las tradiciones “locales” no solo no murieron, sino que fueron revitalizadas (Jiménez de Madariaga 2011). Entre estos procesos de transformación festiva algunos autores han distinguido entre la revitalización (procesos de consolidación y crecimiento), la recuperación –de fiestas moribundas o desaparecidas– y la creación *ex novo* de nuevas formas de festejar (Velasco 2000).

De cualquier manera, la revitalización como etiqueta es polémica porque pensar que la cultura muere supondría considerar su dinámica como una línea recta evolutiva. El término “revitalización” puede ser inapropiado en su sentido literal de “resucitación” o “resurrección”, sin embargo, el concepto adquiere gran énfasis en las percepciones de los “revitalizadores” y su deseo de involucrarse con el pasado. De hecho, lo fundamental de este término, y otros usados que pretenden abarcar un amplio rango de procesos, es que comparten la motivación fundamental de recurrir al pasado y/o intensificar algunos aspectos del presente (Hill y Bithel 2014).

En las últimas décadas del siglo pasado se detectaron importantes fenómenos de revitalizaciones de las fiestas en Europa y Estados Unidos. A principios de la década de los años ochenta del siglo XX, Manning (1982) afirmaba que la fluorescencia de la celebración en las sociedades contemporáneas era verdaderamente llamativa ya que se estaban creando nuevas y reviviendo antiguas en una escala sin precedentes por todo Norte América. Es paradigmática la obra de Boissevain (1992) y su análisis de las fiestas europeas. Este autor dató su revitalización a partir de la década de los años setenta señalando como factores explicativos la migración, la desconfesionalización, la democratización y el turismo. Junto a estos, identificó el cuestionamiento de los valores de la modernidad y el crecimiento económico desenfrenado consecuencia de la industrialización. En la misma línea, otros autores afirman que la actitud previa de resignación ante un mundo que se derrumba deja paso a la evidencia de que múltiples festividades tradicionales entran en expansión (Ariño y García 2006). La insatisfacción generada provoca que la cultura popular se convierta en emblemática para la defensa de la identidad colectiva (Velasco 2000).

Las acciones de revitalización, restauración y renovación también han sido fuerzas influyentes en la transformación de las experiencias musicales a lo largo del tiempo y el espacio. La revitalización musical es un proceso de cambio cultural que supone un esfuerzo para actuar y promover música que es valorada como antigua o histórica, y que normalmente es percibida como amenazada o moribunda. En un sentido amplio la revitalización se ve como una continuidad, un esfuerzo deliberado para mantener algo vivo o para visibilizar lo que ha sido escondido. Dichos procesos están motivados por la insatisfacción con algunos aspectos del presente y con el deseo de provocar algún tipo de cambio cultural. Por eso implican la selección o reinterpretación de la historia y la institución de narrativas históricas nuevas o revisadas (Hill y Bithel 2014).

Los ritos, mitos, preceptos y valores religiosos han ocupado históricamente un lugar preeminente como factores culturales decisivos en la estabilidad y supervivencia de las sociedades humanas. Sin embargo, desde el inicio de la era moderna, alrededor del siglo XVII, se inició un proceso de profunda crisis del orden religioso protagonizado por el abandono del papel como eje legitimador de jerarquías y roles sociales ante la irrupción de los ideales ilustrados, revolucionarios, igualitarios en las sociedades occidentales que se fue expandiendo también fuera de estas (Moreno Fernández 2015). La relación entre fiesta y modernidad lleva implícito el problema de la secularización, insistiendo en que esta no supone el fin de la capacidad del ritual para producir sacralidad sino la pérdida del monopolio de lo sagrado por parte de las religiones instituidas (Velasco 1990).

Este texto es fruto de una intensa etnografía desarrollada en la costa sur del Golfo de México entre los años 2012 y 2016, en la que se aplicaron técnicas de observación directa sistematizada y registro audiovisual de eventos donde el “son jarocho tradicional” fue protagonista. Analizamos fandangos, festivales y conciertos, con la intención de cubrir toda la nueva tipología de contextos de uso derivada del movimiento de revitalización. Asimismo, participamos en distintos tipos de talleres, eventuales y estables, profundizando en las innovaciones en los medios de transmisión. Realizamos entrevistas en profundidad semiestructuradas, así como un exhaustivo vaciado bibliográfico y reconstrucción histórica tanto del hoy considerado género musical como del movimiento de revitalización con el fin de lograr una visión pormenorizada y de conjunto sobre las transformaciones de esta cultura musical en la actualidad.

Posteriormente dedicamos largo tiempo al análisis de la gran cantidad de datos recogidos codificando la

información según los temas de interés identificados. Pero el campo devolvió interrogantes que no habían sido considerados al inicio de la investigación, como es la secularización de las expresiones festivas que se estaba produciendo en torno al movimiento de revitalización estudiado. Por ello en esta ocasión hemos seleccionado casos que visibilizan realidades frecuentemente opacadas en los estudios sobre la cultura musical de esta macro región. Esto nos permite cuestionar el tópico extendido que identifica la música de jaranas con los referentes “mestizo” y “profano” –no devocional-, así como al “son jarocho tradicional” con la única música regional de la costa sur del Golfo de México y con el fandango. Pero más allá de esto, el análisis etnográfico que proponemos sirve a la reflexión acerca de las formas religiosas de la vida festiva (Homobono 2006) y supone una contribución a los debates actuales relacionados con las transformaciones de las fiestas en la modernidad tardía.

3. Cuerdas vibrando en fandangos y velorios

Las primeras fuentes históricas que recogen referencias acerca de esta música de cuerdas son documentos inquisitoriales virreinales que condenan sus expresiones. Sin embargo, durante el siglo XIX, en el proceso de Independencia de México, los sones de fandango fueron tomados como elementos característicos de la cultura criolla, los llamados “sonecitos del país”. Posteriormente, en la primera mitad del siglo XX, músicos de Veracruz emigraron a la capital, que funcionó como fuerte polo de atracción donde se gestaba una emergente vida cultural urbana. El entonces denominado “son jarocho”, fue seleccionado por los gobiernos post revolucionarios como elemento cultural distintivo y representativo del estado de Veracruz, entrando a formar parte del mosaico de manifestaciones culturales de inspiración popular que conformó la identidad nacional. Se configuró así un estereotipo regional caracterizado por el refinamiento y la estilización en su escenificación.

Sin embargo, de forma casi paralela sobrevino un periodo de decadencia en los lugares de origen en las prácticas festivas relacionadas con estas músicas de cuerdas. Comenzó entre la década de los años sesenta y finales de los setenta del siglo XX según las poblaciones, provocado por el fenómeno del desarrollismo y la modernización que afectó de forma diferente a las distintas regiones de la Costa Sur. En el contexto ideológico y de reinterpretación de músicas latinoamericanas del “Movimiento alternativo de música popular” se inició el llamado Movimiento Jaranero en los últimos años de la década de los setenta, con su apogeo y madurez durante los años 80 y 90 del siglo XX. Este movimiento informal tuvo como objetivo revitalizar las manifestaciones culturales del son regional y la fiesta del fandango, concebidos como rasgos definitorios de la identidad cultural jarocho (Ávila 2008). Oriundos de comunidades del estado de Veracruz, aunque residentes en la Ciudad de México, comenzaron en aquel entonces una intensa labor denominada “de rescate” y puesta en valor de lo que a partir de entonces se llamó “son jarocho tradicional”. Lo distinguían con este apelativo de la recreación folklórica que tuvo lugar en la primera mitad del siglo XX, defendiendo una vuelta “a lo tradicional” (Pérez Montfort 2002, Cardona 2006), la vertiente rural y festiva de la expresión musical.

Este fenómeno de revitalización fue y es todavía un movimiento cultural plural, dinámico e intergeneracional, un motivo y modo de comunicación y socialización. Consecuencia de sus acciones (talleres de enseñanza, festivales y fandangos) se ha producido un sensible aumento de eventos en los que esta música es protagonista, así como del número de intérpretes jóvenes, destacando los de procedencia urbana. Pero también se ha generado cierta homogeneización de los elementos formales y la simplificación de sus significados (Macías 2016). Los contextos de uso del son jarocho y el fandango son hoy día sobre todo profanos y lúdicos. Sin embargo, aunque no han sido objeto central de la recuperación, existen todavía otros como los *velorios* (velaciones a imágenes sagradas), así como los traslados y procesiones de símbolos religiosos, que contradicen la afirmación de su exclusivo uso no devocional. En algunos casos estas prácticas suponen la realización de un fandango, pero en otros no, manifestando una gran diversidad interna en usos y funciones.



Velorio a San Andrés en un domicilio particular durante sus fiestas patronales en San Andrés Tuxtla. Los músicos, cantadores y bailadores se preparan a un costado de la imagen que espera en su altar rodeada de los asistentes que le velarán durante toda la noche. (Fotografía: Clara Macías. San Andrés Tuxtla, Veracruz. Noviembre de 2011).

Los *velorios* dedicados a imágenes sagradas son contextos rituales donde se expresa la función religiosa de la música de cuerdas de esta macro región. Las fiestas religiosas que tienen lugar en la costa sur del Golfo de México pueden sistematizarse, por un lado, en las dedicadas al santo patrón de la localidad; por otro, en las celebraciones de carácter nacional: la Virgen de Guadalupe, Todos los Santos, Navidad, Santos Reyes y Semana Santa (Vargas 2015). A partir de la posición de debilidad en la que quedaron las poblaciones originarias en la época colonial, las comunidades indígenas protagonizaron procesos selectivos de refuncionalización y reinterpretación de los entes divinos traídos por los europeos durante los primeros tiempos de la evangelización, integrando en su cosmovisión esos nuevos seres y sus funciones de distintas formas (Báez-Jorge 1998):

“¡Uh...! [Mi primer fandango] desde cuándo... La mamá de mi mamá ella fue, está muy metida en la iglesia y antes a ella la buscaban mucho para hacer los rezos y entonces no le gustaba ir sola y me llevaba a mí o llevaba a una tía (...). Y entonces casi siempre después de los rezos, o cuando hacían veladas de los santos, se hacía el rezo y después el huapango, entonces era algo como que... todo muy cotidiano cada ocho días tal vez, cada quince (...) Yo me quedaba fuera, y veía ahora sí cuando llegaba el santo, cómo lo estaban acomodando... creo que tenía yo como ocho más o menos así que yo me acuerde...” (entrevista marzo 2015; mujer, 25 años, músico; región de Santa Marta).

El número de imágenes que se veneran en cada pueblo es variable. Estos *velorios* son rituales que tienen como centro una representación de un ser sagrado del orbe católico, cuya efigie es velada en una jornada nocturna ininterrumpida en la casa de un anfitrión. Para rendirle homenaje y pedirle favores se alternan cantos de alabanzas con los más conocidos sonos de fandango, pero también se interpretan pascuas (5), minuets o los llamados *sones de muerto* (sones que tienen sus danzas particulares, pero no son de fandangos, sino funerarias).

La celebración puede recaer sobre un mayordomo en su espacio doméstico, donde se realizan los rituales propios. La mayordomía en México es una institución religiosa de origen colonial inserta en el sistema de cargos civiles-religiosos que consiste en la designación del puesto de mayordomo/a del festejo del santo tutelar. Conlleva al individuo, su familia y su grupo social inmediato a solventar el costo de la celebración, lo cual involucra arreglos florales y velas para el templo, comida y bebida para toda la población, música, danzas, juegos pirotécnicos... por un día o más, dependiendo de la importancia asignada socialmente a la imagen (Vargas 2015).

La relación entre mayordomías, fiestas patronales y la celebración de fandangos no es siempre directa. Aunque exista la velación de un santo, puede no organizarse gracias a uno de estos sistemas de cargo, así como pueden elegirse otro tipo de cantos e incluso danzas, según las costumbres (*el gusto*) de los habitantes del lugar. Lo que presentamos a continuación son registros etnográficos de dos ejemplos que, por un lado, caracterizan un modelo devocional que hemos denominado “santos visitantes”; pero que a su vez aportan datos que contravienen la asunción generalizada acerca del supuesto uso profano de estas músicas. Sin embargo, más allá de lo que suponen para el caso de estudio particular, contribuyen a

responder a la pregunta acerca de cuáles son las dinámicas actuales de transformación de los rituales festivos y qué consecuencias están teniendo los movimientos de revitalización.

3.1. Acarreo de la Virgen de los Remedios de San Andrés Tuxtla

Existe una representación de la Virgen de los Remedios en el municipio de San Andrés, región de los Tuxtlas, a la que se le profesa gran devoción. La imagen, de unos treinta centímetros de alto y factura reciente, es protagonista de una narración oral a modo de leyenda que cuenta su hallazgo en un palo de un amate en las proximidades del lugar donde reside. Aunque se organizan velaciones a esta imagen para *pagar una manda*, agradecer un milagro, hacer una petición, celebrar una boda, o propiciar los poderes curativos de la imagen, los *velorios* a esta Virgen de los Remedios están relacionados con el culto a los difuntos (Barahona 2013: 283). Se conmemora el aniversario luctuoso de un finado (Huidobro 1995: 95), coincidiendo con algún punto del ritual del ciclo funerario: los cuarenta días del fallecimiento o la celebración del *cabo de año* (primer aniversario del deceso).

Una de las particularidades del culto a esta advocación mariana es que no tiene sede en un templo sino en un domicilio familiar, donde los Ventura (Huidobro 1995) ejercen su custodia. Sus velaciones no se rigen por el calendario católico, sino por un listado gestionado por esta familia en el que los interesados se inscriben. En función del mismo se organizan las visitas que hará la Virgen a las casas particulares de los solicitantes, donde se le ofrecerá un *velorio* tras ser llevada por devotos que llegarán en procesión a recoger a la imagen y que la devolverán a su oratorio después de la velación (Barahona 2013). Encarna un vínculo especial con la música de jaranas expresado en el precepto de que en sus traslados debe acompañarla sin cesar, dado que su gusto por la música de cuerdas es tal que si no la corteja su rostro cambia de color expresando tristeza. Es un referente identitario para los jaraneros de la región:

“Aquí se celebra la Virgen de los Remedios (...). Durante el día ¡cómo llegan los músicos! Y muchos no llegan ni a persignarse a la Virgen, llegan a tocar, y te vas a preguntar bueno, si los tratan mal y no les dan nada, ni te pelan, ¿a qué chingaos vas? Ahí te vas a dar cuenta que es el son, que es el sonero, es un espacio solamente para ellos, donde realmente el sonero anda solo, no anda con la familia, todos son de rancho, no usan guayaberas... sin disfraces. (...) Aparte la fe, ¿por qué?, porque muchos no creas que son muy afectos a eso de andarse persignando en la iglesia pero están ahí (...), para la gran mayoría sí es importante, (...) y más esta [Virgen] que es como si fuera una patrona sin saberlo, o sea la gente lo ve como tal” (entrevista agosto 2014; varón, 45 años, músico; región de Tuxtlas).

El *acarreo* es el trayecto en el que se desplaza la imagen hacia la casa de la familia que la ha solicitado (Cruz 2015). Se trata de una de las secciones del rito en la que la música de cuerdas supera el ámbito de los fandangos con los cuales se ha identificado al “son jarocho tradicional”, ya que los músicos tocan acompañando a la comitiva mientras caminan. Los *acarreos* sirven para iniciar y/o finalizar algunos ritos en la región de los Tuxtlas en la que los jaraneros tienen una participación destacada. Ejemplo de ello son los casi desaparecidos *acarreos* de novios (6) o los *acarreos* de Niños Dios (7) en Santiago Tuxtla durante el ciclo navideño.



Vista de la Sierra de los Tuxtlas por los caminos recorridos durante un

Los de la Virgen de los Remedios son itinerarios que rondan los diez kilómetros, pueden durar más de tres horas y tienen como destino distintas comunidades de la región y eventualmente en localidades limítrofes. Parte de ellos discurren por viejas veredas restos de las vías del antiguo ferrocarril (8), que jugó un rol destacado en estos traslados de la imagen. Jaraneros, *violineros* y *guitarreros* tocando sones de fandango de forma instrumental, cumplen el precepto de acompañar a la imagen en su trayecto tomando carriles de terracería que se internan en la sierra en medio de un espectacular paraje natural. Pero también expresan en su caminar la relación que guarda el rito y el símbolo religioso con la construcción del territorio y la apropiación simbólica que de él se hace a través del ejercicio de la música.

Una caja de madera con cristal frontal guarda la pequeña talla de la Virgen, acompañada de numerosas fotos de personas por las que se *ha pedido*. Se sucederán continuos cambios de porteadores a lo largo de todo el recorrido, colocándose delante del pecho el *mecapal* (9) anclado al altar portátil. Los coheteros forman parte del grupo, lanzando sus artefactos que invitan a sumarse a los pobladores y músicos de los núcleos rurales a la comitiva que está pasando.

“Los huapangos de (...) la Virgen de los Remedios... son distintos, porque tú vas de alguna manera cantando a la Virgen, vas a la fiesta religiosa a pesar de que te vas a divertir, vas por ese motivo. Vas desde temprano a buscar a la Virgen, a acarrearla y llegas a tocarle y sabes que estás tocando para ella, siempre tienes una atención con ella de no darle la espalda, de persignarte al llegar y al irte pues, es una atención con la Virgen porque para eso vas. Entonces la música que tú haces va encaminada hacia ella pues, hacia venerarla pues, hacia alegrarla, que esté gustosa ella de estar ahí y estar contenta y pueda sanar a quien vaya a sanar pues...” (entrevista agosto 2014; varón, 30 años, músico; región de Tuxtlas).

La llegada es el culmen de la secuencia ritual, cuando los solicitantes reciben a la imagen y a su cortejo sahumando con copal y lanzando pétalos de flores o granos de maíz a la imagen, caminantes y músicos. La emocionalidad fruto del cansancio físico y la intensificación de los sentidos acompaña a estas prácticas propiciatorias que involucran al grupo social que de ellos participa. La Virgen entrará en la casa, cuyas inmediaciones se han engalanado para la ocasión, sobre la espalda de uno de los anfitriones tras el último cambio de porteador en el umbral para colocarse entre cirios en el centro del espacio en el que esperan vecinos y familiares. Flores en arcos vegetales, ramos y jarrones; así como plantas aromáticas, arrayán y albahaca, enmarcan el altar al que los anfitriones se acercan en primer lugar. Todos imitándoles, especialmente mujeres con niños, se santiguan, tocan la caja y luego a ellos mismos, *limpiándose* (10) frente a la imagen para que sobre ellos caiga su efecto taumatúrgico a través del contacto.



Llegada y recibimiento de la Virgen de los Remedios en su camarín a casa de los anfitriones del velorio en su honor en la comunidad de Houilapan. (Fotografía: Clara Macías, San Andrés Tuxtla, Veracruz. Enero de 2014).

Si es una conmemoración fúnebre, con intenso sentimiento se acomoda en el altar un retrato del finado, al tiempo que se prenden velas alrededor de la imagen que nunca saldrá de su camarín portátil. Los

músicos de las abundantes jaranas, violines y distintas guitarras de son, se disponen a tocar y, ahora sí, a cantar en un semicírculo frente al altar. Pero nadie baila. Mientras, la actividad de los miembros de la familia es frenética: corren de un lado a otro sirviendo a los asistentes los primeros platos de *tatabiyayo* (11) guisado por las mujeres de mayor edad. El ambiente es festivo, celebran el esfuerzo del compromiso cumplido: acompañar a la Virgen y a la familia que la ha pedido en un día que es, con seguridad, de gran importancia para ellos. Pero también una acción por medio de la que se construyen fuertes vínculos entre los pobladores de la región en torno al símbolo religioso, se recrea simbólicamente el territorio a través de su ocupación ritual y se actúan cosmovisiones compartidas a través del ejercicio de la música en convivencia.

3.2. Velorio al Señor San Juan, el Peregrino, en Pajapan

Las fiestas en honor a San Juan de Dios en Pajapan, celebradas dentro de un sistema de mayordomías, son las celebraciones patronales de la cabecera municipal de la Sierra de Santa Marta y a su vez la mayor población de la zona náhuatl de la región. En la festividad, el día 8 de marzo y su víspera, se suceden de forma paralela el programa de actividades coordinado por el gobierno municipal y el de la parroquia a través de la hermandad dedicada a este culto con sus mayordomos anuales. El nexo del pueblo de Pajapan con San Juan de Dios se remonta al menos hasta 1758, fecha en la que está datado un documento de compra de sitios de ganado mayor, en cuya carátula puede leerse “Licencia concedida a los indios de San Juan Pajapan” (Alcántara 2016).

La devoción a este santo tiene la peculiaridad de incluir un culto itinerante, similar al de la Virgen de los Remedios. Sin embargo, la pequeña talla de San Juan de Dios que abandona su templo mientras otra representación de mayor tamaño permanece en él, sale de forma ininterrumpida durante cinco meses al año, desde octubre a marzo. En este periodo el santo visita distintos pueblos de la región y, en cada uno de ellos durante su estancia, se ofrecen *velorios* en su honor:

“El 6 [de marzo] termina de que él anduvo por allá (...). Según donde lo solicitan, vienen y le sacan un permiso. (...) Sí, en Minzapan llega el primero de marzo (...). Ahorita ya quedaron [nombrados los mayordomos]... para el siguiente año. En otros lugares fue igual. Se define bien en una Junta que se hace en junio. El... el 12 de junio. Ahí confirman bien, bien, cuántos meros velorios son y se programa qué tiempo sale, al rumbo. Sí, de cada pueblo van dos representantes, a la Junta, de la hermandad. Se le llama el hermano mayor de San Juan de Dios, pues de cada pueblo, de cada comunidad” (entrevista marzo 2015; varón, 50 años, rezandero. región de Santa Marta).

En 2015 el Peregrino visitó siete comunidades: Carrizal, Mapachapa, Coacotla, Cosoleacaque, Oteapan, Chinameca y Minzapan. La demanda de los devotos y el tamaño de la población determinan el número de velaciones que se realizan anualmente. En los años en los que tuvo lugar el trabajo de campo se celebraron entre cinco y cincuenta y cuatro en cada localidad, aunque este número es variable y por tanto también el número de días que permanece en una comunidad. La ruta que realiza el santo es repetida cada año, aunque se presupone que podría incluir un nuevo destino si se constituyera una hermandad en otra población que solicitara ser incluida en el ciclo. El santo peregrino encarna el vínculo territorial de la región de la Sierra de Santa Marta, visitando sus poblaciones y algunas en sus faldas. Su regreso ritualizado con una peregrinación, recrea simbólicamente la relación de Minzapan con la fundación del pueblo de Pajapan (Velázquez 2015: 39).



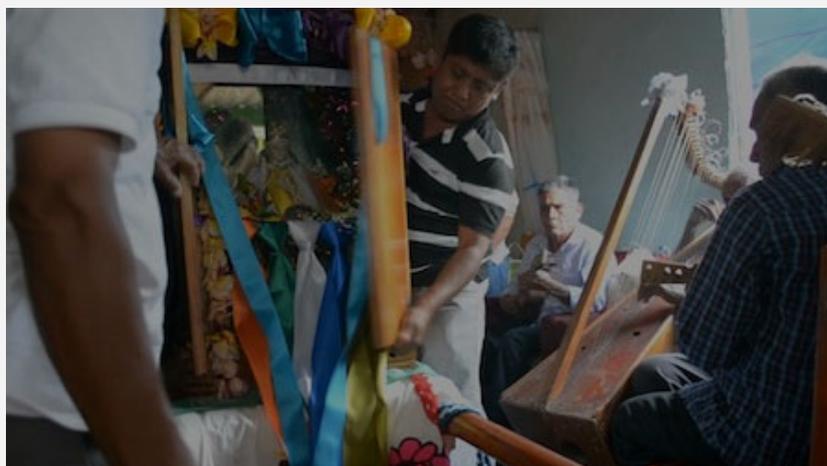
Los arpisteros de Pajapan, familiares de la mayordoma ese año, acompañando la bajada del santo en su templo con motivo de la celebración

de sus fiestas patronales. (Fotografía: Clara Macías. Pajapan, Veracruz. Mayo de 2015).

Los *velorios* a San Juan de Dios implican o no la celebración de un huapango, según el *gusto* por ellos que haya en cada población. Por eso sí se celebran en Chinameca o Minzapan, pero no en Pajapan durante las velaciones al santo patrono. En esta localidad lo común solo unas décadas atrás fue que durante su *velorio* se interpretara un repertorio específico para el culto a imágenes sagradas, formado por piezas instrumentales y ejecutadas con variantes locales de los mismos instrumentos de cuerda: bandolas, arpa y requinta. Actualmente, estas expresiones musicales prácticamente han desaparecido, ya que hoy día los *arpisteros* de Pajapan son sustituidos por pequeñas orquestas de alabanzas. De hecho, tan solo existe un grupo de intérpretes en la población, todos varones de avanzada edad y sin relevo generacional.

Varios hitos estructuran la peregrinación de regreso a casa del Señor San Juan desde Minzapan por el antiguo Camino Real, sendero rural que une ambas poblaciones. En la entrada al pueblo tiene lugar la entrega simbólica y efectiva del santo patrono a Pajapan entre una desordenada multitud donde hay danzantes de la danza de la Malinche (12), ofrendas florales, bandas de metales y también jaraneros locales. El santo es llevado a la pequeña capilla del Calvario en cuyos alrededores se agolpa una masa de asistentes, mientras que en su interior miembros de la hermandad y mayordomos sustituyen con sumo cuidado los elementos que acompañan al Peregrino en el interior del camarín. Es otro de los puntos álgidos de este ritual, donde a través del símbolo religioso la localidad afirma su apropiación del mismo y se ubica simbólicamente en un territorio mayor. Mujeres de avanzada edad sahúman con copal a su alrededor, otras se acercan para ofrecer flores, tocar con sus manos la vitrina y presentar niños al santo. El espacio es angosto, el humo del copal muy denso, las devotas se agolpan en su interior con sus sentimientos condensados en lágrimas.

Posteriormente el santo visita la iglesia donde recibe la eucaristía, como un requisito por la autoridad parroquial, antes de ser cortejado hasta la casa de los mayordomos. La fiesta de San Juan de Dios en Pajapan también es conocida como la Fiesta de las Velas, debido a otro ritual dentro del ciclo que tiene lugar la mañana del 7 de marzo, en el que grupos organizados por barrios llegan al templo para ofrendar al patrón velas elaboradas artesanalmente con cera natural.



Bandolas y arpa acompañan la colocación de San Juan de Dios en sus andas para trasladarse de casa de los mayordomos al templo parroquial del municipio. (Fotografía: Clara Macías. Pajapan, Veracruz. Mayo 2015).

Al día siguiente, por la tarde, tiene lugar en el templo la *bajada del santo* anunciada por cohetes desde el atrio de la iglesia. La talla de mayor tamaño que permanece a lo largo de todo el año en el templo, se saca de su vitrina de cristal sita en el balcón desde donde ha presidido los días previos y se baja al altar mayor acompañada de copal, velas y flores. Los *arpisteros* solían acompañar este momento del ciclo ritual con sones instrumentales del repertorio pajapeño (13) tocado en mayordomías y veladas de santos, pero también en velaciones de difuntos. Compuesto por más de cuarenta sones para arpa regional, bandola y *mosquito* (*mosquito*, *requinta* o *requintito* son denominaciones locales para las jaranas de menor tamaño), sus melodías mantienen un sabor renacentista europeo muy diferente a los sones de fandango (Delgado 2000). Tras la *bajada del santo*, una comitiva se traslada a la casa de los

mayordomos, donde ha permanecido la itinerante efigie del Señor San Juan en una habitación profusa en luces y telas de colores, acompañado de otras imágenes sagradas. De nuevo la acción se concentrará alrededor de este altar, ya que los especialistas preparan al santo para que regrese al templo donde recibirá los cultos oficiales en su honor en el mero día de su fiesta:

“Hay gente que tiene el son, la comunidad y lo religioso... entrelazado pues (...). Cuando yo voy a tocar ahí, con el compromiso, a cualquier santo o cualquier cosa ¿no?, yo le voy a tocar a la fe, de la gente y la fe existe, no importa si tiene el nombre de Dios (...) La fe existe y la fe es importante y la fe se está perdiendo, el creer en algo, la gente ya no cree en nada. (...) O sea la gente va [a una mayordomía], a tocar a la fiesta. Loquean, ¿no?, están borrachos y entonces se hace el desmadre ¿no? Y los señores [mayores] están ahí, ahí están, pegados toda la noche. Van a los paseos [de los santos] y todo eso, ¿por qué? Porque... para ellos tocar con ese santo era pedirle lluvia para la milpa. Y que estuviera bueno el huapango pues era... asegurar que iba a haber lluvia, que iba a haber milpa” (entrevista, marzo 2015; varón, 30 años, músico; región de Istmo).

Las dos celebraciones que hemos descrito atestiguan etnográficamente el uso devocional, marginal eso sí, que tiene todavía hoy día la música de cuerdas en la costa sur del Golfo de México. A pesar de que ambos casos se localizan en regiones serranas (Tuxtlas y Santa Marta), hemos recogido testimonios que demuestran que el uso religioso de esta música de cuerdas no fue algo exclusivo de las regiones que históricamente han contado con mayor densidad de población originaria. Nos referimos en particular a los ya en desuso fandangos *de cadena* o *de medalla* de la Cuenca del Papaloapan o el Istmo:

“El ciclo del fandango empezaba el 24 de junio, el día de San Juan, y lo que hacían era que... colgaban unos gallos en una pita, así, y a caballo pasaban y ¡chiiii! y ya con el animal con la cabeza cortada llegaban y que empezaban a embarrarle sangre primero y luego ¡chiiii!, lo tiraban por alguna parte y ahí empezaba el fandango. (...) Empezaba lo que le llamaban ellos fandangos *de cadena*. Entonces... la casa en que caía, la dueña de la casa tenía que montar, hacer unas cadenas, con una imagen de... del santo de su devoción ahora sí. Y hacía el fandango y durante el fandango mientras bailaba se quitaba la cadena y ¡pum!, se lo ponía de sorpresa a quien ella quisiera. Y esa era la encargada de hacer el fandango del siguiente mes, y así se iban, hasta llegar a las Pascuas” (entrevista, julio 2014; varón, 50 años, músico; región de Cuenca).

Los motivos de celebración de un fandango son hoy día aún muy variados, sirven para ritualizar determinados momentos de la vida de sus protagonistas, como la terminación de la techumbre de una casa, el quince aniversario de una joven, una pedida de novia o una boda. Su carácter espiritual y trascendente está expresado de forma más explícita en los rituales funerarios, donde la presencia y el papel de los sones varían según las regiones, pero también las circunstancias particulares del finado y su familia. Hay diferentes maneras de honrar a los difuntos, desde la preparación y velación del cadáver hasta los tiempos postreros al sepelio que pueden ser ciclos de días, meses e incluso años. Era relativamente común que en los pueblos fandangueros los jaraneros participaran en los sepelios (Delgado 2000), práctica que hoy día se restringe a los casos en los que el finado era músico o con fuerte vinculación al entorno del fandango. Menos conocida son las costumbres fúnebres de los popolucas de Soteapan, Acayucan y Hueyapan de Ocampo, quienes realizan un complejo ritual conocido como Danza del Muerto o de la Basura (Aino 2017). En otros casos se interpretan piezas funerarias pero que no son bailables ni cantadas como los *sones de angelito* de los mixes de Pachiñé y San Juan Guichicoví, o los chinantecos de Ojitlán, Oaxaca (Delgado 2005).

4. Discusión

Durkheim (1912: 547) ya señaló que los rituales son actos colectivos en los que se recrea periódicamente un ser moral del que dependemos todos: la sociedad. Las mayordomías en México, que sustentan algunos de los cultos descritos, han sido profusamente estudiadas como sistemas de cargo dedicados a la veneración de imágenes religiosas (Smith 1981). Sin embargo, lo que caracteriza a los ritos protagonistas de estas páginas es la combinación de dos secciones rituales. Por un lado, el *acarreo*, que consiste en el porteo del símbolo sagrado. No es un desfile como tal, sino un traslado ritualizado de la imagen de un punto de salida a otro de llegada. Dichos trayectos, además, están insertos en una dinámica territorial regional, es decir, son interlocales. La segunda fase que define este complejo son los *velorios*, las velaciones de las imágenes, en las que se ejecutan distintas expresiones musicales: alabanzas, sones de fandangos y minuetes. Es este fenómeno el que hemos definido como “santos

itinerantes o visitantes”.

Los ejemplos etnográficos que hemos seleccionado, aunque de cierta singularidad, cuentan con prácticas análogas en la zona, como son los recorridos que realizan los vecinos San Pedro desde Sotepan, y “Santiaguito” desde Mecayapan, ambos ambulantes del antiguo territorio zoque-popoluca (Velázquez 2015). Los rituales son formas privilegiadas de marcar y apropiarse de espacios, tanto materiales como simbólicos. De hecho, son centrales en la construcción de territorios, como señaló Liffman (2012) para el caso del pueblo *wixaraki*. Los lugares no se corresponden con una topografía determinada, sino que son definidos y recreados por lazos subjetivos de identidad y afecto que se expresan mediante prácticas culturales. Rodríguez Mateos (1997: 115) analizó la relación entre la conciencia de identidad territorial y las hermandades de la Semana Santa sevillana, como proyección simbólica idealizada de un entorno urbano que ha perdido su vertebración tradicional. Más recientemente, García Pilán (2010) apuntaba, a propósito de la Semana Santa de los poblados marineros de Valencia, que el ritual construye territorio a partir de los templos parroquiales que actúan como elementos ritualizadores de gran eficacia a la hora de crear identidad étnica, es decir, lugares con sentido antropológico.

En los rituales analizados en este trabajo, la música –de cuerdas, de jaranas– es un elemento sustancial. Estas expresiones musicales regionales superan el uso lúdico y laico que recientemente se le ha atribuido y que ciertamente se ha visto acentuado tras el movimiento de revitalización del que han sido protagonistas estas músicas. Los resultados etnográficos que aquí presentamos revelan que, efectivamente, la música de cuerdas de la costa sur del Golfo de México no es, en sí misma, ni profana ni mestiza. No obstante, lo que se deduce es que en el proceso de construcción social de lo que recientemente se ha llamado “son jarocho tradicional”, quedaron olvidadas las manifestaciones musicales religiosas, además de las practicadas por poblaciones originarias, que formaban parte de esta diversa cultura musical.

Es importante recordar que el Movimiento Jaranero se gestó ya en una avanzada descomposición del orden religioso como factor principal de cohesión social de las sociedades (Moreno Fernández 2015). De hecho, en el éxito relativo del movimiento de revitalización jugó un papel central el proceso de modernización e industrialización vivido en México desde los años cuarenta hasta los setenta del siglo XX. Tuvo como consecuencia un proceso de secularización en coherencia con el desarrollo del capitalismo y el auge de la visión científica (García Alba 2011). Lo anterior provocó un intenso sentimiento de nostalgia y de búsqueda de un mundo perdido que se pretendía recrear.

La crisis de los valores de la modernidad, especialmente el crecimiento económico desenfrenado basado en la industrialización, es uno de los factores explicativos de la tendencia actual de revitalización de festividades antiguas. Se produce una revalorización de los estilos de vida “tradicionales”, que incluye la puesta en valor de antiguos saberes defendida como una revitalización, recuperación o rescate de la cultura tradicional. Sin embargo, implica un proceso de selección mediante el cual se construyen nuevas prácticas y significados, legitimados por su supuesta historicidad.

Lo que se conoce actualmente como “son jarocho tradicional” es una construcción social fruto de la selección de una parte de las culturas musicales de esta macro región. Conllevó una reinención del acervo cultural, refuncionalización y resignificación, nuevos estilos de música, nuevos métodos de transmisión y actuación, e incluso una nueva subcultura musical. Se trata de un contexto de desviación de sacralidades, en el que se han generado microcomunidades creadas a partir de nuevas identidades sociales, una suerte de neotribalismo postmoderno (Maffesoli; cit. en Carretero 2003), como es el caso de la actual “comunidad sonera”.

Efectivamente, el movimiento de revitalización ha supuesto la expansión exponencial de una parte de la cultura musical de la costa sur del Golfo de México. Pero también la invisibilidad de otras expresiones musicales, vehículos simbólicos de espiritualidad y cosmovisiones pasadas con las que comparten, según los casos, los instrumentos musicales, el repertorio o la fiesta comunitaria del fandango. En la música de cuerdas de la costa sur del Golfo de México “hay sones, jarabes, minuets, peteneras, bambas, pascuas... que varían en afinaciones, versada, reglas, instrumentación y demás elementos” (Delgado 2005). Estas músicas y sus contextos han sido ignoradas y olvidadas (Castro y Palafox 2009) en su diversidad musical, sus afinaciones, sus usos rituales o comunitarios y sus instrumentos (bandolas, arpas chicas, violines serranos o marimboas (14)). De hecho, el repertorio *a lo divino* de aleluyas, contradanzas, sones mayores y menores, minuets, cortesías y otros aires específicos de los arpisteros de Pajapan, se han considerado una cultura musical emparentada con la del son jarocho pero

diferenciada de la misma por su uso religioso (Alcántara 2016).

Este artículo trata de posicionar las transformaciones de lo sagrado dentro de los debates actuales sobre la crisis de identidades, ante las que se han propuesto respuestas basadas en una vuelta a las raíces locales. Para los rituales festivos ha supuesto una acentuación de las dimensiones laica y lúdica, así como de las funciones expresivas de nuevas identidades colectivas. La proliferación de agentes laicos y la democratización organizativa ha ido en detrimento de los aspectos religiosos y rituales, tanto en sus dimensiones litúrgicas institucionales, como populares. En la postmodernidad la necesidad de trascendencia adscrita al ser humano adopta la forma de una trascendencia desviada, “del más allá, al más acá” (Girard; cit. en Moreno Fernández 2015). El acercamiento etnográfico resulta especialmente útil a la hora de explorar la polifonía de voces que participan en los movimientos de revitalización festiva. Como consecuencia de los mismos, detectamos de forma intensa una transferencia de la sacralidad desde el componente religioso, hacia el propio concepto de identidad y la creación de nuevos vínculos sociales. Al mismo tiempo, prácticas rituales como la de los “santos visitantes”, se han quedado en los márgenes.

La función del ritual festivo que permite a un agregado social reconstruir la experiencia de comunidad imaginada, es la que se ha intensificado en la actualidad, prevaleciendo las expresiones de nuevas identidades colectivas sobre las tradicionalmente religiosas, los festejos lúdicos sobre los genéricamente devocionales (Homobono 2006). Las expresiones festivas de la vida religiosa de estas músicas de cuerdas, sus funciones cosmológicas y salutíferas, la recreación simbólica de antiguos usos de las tierras, no se expanden actualmente en la costa sur del Golfo de México. Sin embargo, siguen existiendo de forma paralela al auge de las nuevas prácticas *performativas* (los festivales y las presentaciones de grupos profesionales). El tránsito de los santos actualiza constantemente la coherencia simbólica de un espacio, ligado a un proyecto particular de comunidad, sea explícito o implícito (Velázquez 2015). Se favorecen redes de solidaridad y se fortalecen sentimientos identitarios anclados en una cosmovisión común, aunque minoritaria. Por ello es tan valioso describir complejos festivos como el de estos “santos visitantes”, con su tándem de *acarreos* y *velorios*, visibilizarlos en su conjunto, como parte de culturas vivas, que viven precisamente porque aún generan redes importantes para la vida de las personas que están inmersas en dicho entramado.

Notas

1. El término jarocho ha sido rastreado hasta la segunda mitad del siglo XVIII (Pérez Montfort 2007, Juárez y Bobadilla 2009). Aunque parece que el vocablo deriva de jara, se manejan varias hipótesis acerca de su sentido, pero siempre relacionado con las actividades productivas de la ganadería y con el gentilicio aplicado a los pobladores de las llanuras costeras del sur del estado de Veracruz, al sureste de México.
2. El espacio geográfico que ocupa el son jarocho en la actualidad ha superado sus límites históricos, convirtiéndose en un movimiento transnacional y transcultural con adeptos en prácticamente todas las ciudades mexicanas de gran tamaño, en las comunidades hispanas más importantes de EEUU y en modestos pero significativos enclaves de Europa (Figuroa 2015).
3. Dos espacios cuentan con la mayor concentración de hablantes de lenguas indígenas: la Sierra de Santa Marta; y los municipios de Santiago Sochiapa y Playa Vicente, en la Cuenca. El antiguo cantón de los Tuxtlas protagonizó un proceso notable de disminución de hablantes de lenguas originarias (Velázquez 2010), pero no han desaparecido cosmovisiones y prácticas de poblaciones nahuas.
4. Existen diversas teorías acerca del origen etimológico del término fandango, relacionadas con el supuesto lugar de origen del antiguo baile y canto: España o América (Ortiz 1924, López Rodríguez 1998, Pérez Fernández 2011). El fandango, en origen pieza en compás de $\frac{3}{4}$ y modo menor, se multiplicó en México dando lugar a otras composiciones también en ritmo ternario, como los jarabes. Pero además este término pasó a hacer referencia a la fiesta donde se tocaba y bailaba. De hecho, en gran parte de México durante la segunda mitad del siglo XVIII y todo el siglo XIX, se llamaron fandangos a los eventos con música de cuerdas y al baile popular que las acompañaba. En esos fandangos se tocaban sones, boleros, jarabes o aguinaldos, entre otras piezas. Es decir, que estas fiestas no eran distintivas del son jarocho, sino que se daban en toda la costa del Golfo, pero también en el centro y occidente del país

(Delgado 2004).

5. En la Costa Sur del Golfo se practican tradiciones navideñas, aunque con variantes, entre ellas *dar las Pascuas* para lo que se interpretan varias versiones de una pieza musical conocida como Naranjas y limas, la Rama, las Limas (Delgado 2004) o en los Tuxtlas, Pascuas (Moreno Nájera 2013).

6. Antigua costumbre de los enlaces matrimoniales que consiste en el acompañamiento caminando de la pareja de contrayentes por parte de jaraneros y familiares desde el lugar donde tuvo lugar la ceremonia civil o religiosa hasta el emplazamiento donde se celebrará el enlace, habitualmente la casa de uno de los dos contrayentes.

7. La noche del 24 y la del 31 de diciembre, se *acarrear* a los Niños Dios en Santiago Tuxtla. No es un festejo convocado por la Iglesia sino llevado a cabo por las *madrinas* de los Niños Dios, mujeres que montan nacimientos en sus casas, y músicos que acompañan a las estatuillas a los belenes. Es un evento relacionado con sistemas de reciprocidad y la construcción de parentescos rituales (Gottfried 2009).

8. La vía férrea de los Tuxtlas comunicó desde 1913 a 1992 la cabecera municipal con Juan Rodríguez Clara y Lerdo de Tejada, que a su vez la enlazaba al gran ramal entre la Ciudad de México y Coatzacoalcos. Se destinaba uno de los carros a la Virgen y a los peregrinos y el otro para los pasajeros (Moreno Nájera 2017).

9. Procedente del término náhuatl *mecapalli*, está compuesta por *mécatl* o cuerda de fibra, y *pan*, encima de todo. Refiere a una tira de cuero con dos cuerdas en los extremos que sirve para llevar carga a cuestas (Huidobro 1995).

10. Práctica preventiva relacionada con los conceptos de salud/enfermedad de las prácticas de la medicina tradicional mexicana. Sirve para proteger afecciones atribuidas a poderes sobrenaturales, para lo que se usa elementos purificadores, entre otros, hierbas aromáticas (Vargas 2015) que se pasan repetidas veces por el cuerpo.

11. *Tatavi* colorado, *lyayo* caldo (Barahona 2013: 282). Guiso tradicional parecido a un mole caldoso cuya preparación se restringe a las celebraciones religiosas (Huidobro 1995: 95).

12. La Danza de la Malinche escenifica el drama histórico de la Conquista en el enfrentamiento de los indígenas con los españoles. Fue creada por los evangelizadores en colaboración con los indígenas con el fin de difundir los principios del dogma cristiano y legitimar religiosa e ideológicamente la dominación hispana. Hoy en día este significado se ha perdido y la danza es conceptualizada como una expresión genuina de la cultura popular. Esta danza está muy difundida no solo en Veracruz sino también en los estados colindantes (Münch 1983).

13. El origen no demostrado de estos sonos de jarana punteada y arpa se remonta a la música religiosa de cuerda del siglo XVI (García de León 2006: 25), y a los minuets de los siglos XVII y XVIII, todavía de fuerte estilo medieval europeo (Delgado 2004: 52).

14. Las bandolas son instrumentos de plantillas y encordadura similar a las jaranas, aunque se puntean con un plectro de plástico, se consideran híbridos entre jaranas y guitarras de son. El arpa es aquí de pequeño tamaño y se toca sentado. El violín serrano está construido de una sola pieza, como la jarana, y no hay un tamaño regularizado. Con su antepasado en la *mbira* africana, la americana marímbula es un idiófono afinable con una gran variedad pero que básicamente presenta una caja de sonido hueca sobre la que se colocan un juego de láminas de madera o metal.

Bibliografía

Aguilera, Samuel
2013 *Fiestas patronales de San Juan Bautista. Tuxtepec, Oaxaca. Cuenca del Papaloapan, Sotavento mejicano, Tuxtepec, Oaxaca*. Tuxtepec, Casa de la Décima.

Aino, Vittoria

2017 "Danzando hacia la otra vida: rituales de muerte entre los zoque-popolucas del sur de Veracruz", en Guadalupe Vargas (coord.), *Pensamiento antropológico y obra académica de Félix Báez-Jorge*. Xalapa, Universidad Veracruzana: 239-263.

Alcántara, Álvaro

2010 "Los fandangos de tarima del sur de Veracruz. Fiesta del son jarocho", en Jacinto Chacha (coord.), *Veracruz. Cuna del son jarocho*. Veracruz, Tenaris-Tamsa: 83-109.

2016 "Notas al disco *Los arpisteros de Pajapan*". México D. F., Programa de Desarrollo Cultural del Sotavento.

Ariño, Antonio (y Antonio García)

2006 "Apuntes para el estudio social de la fiesta en España", *Anduli. Revista andaluza de ciencias sociales*, nº 6: 13-28.

Ávila, Homero

2008 *Políticas culturales en el marco de la democratización. Interfaces socioestatales en el movimiento jaranero de Veracruz: 1979-2006*. Tesis doctoral, Ciesas.

Báez-Jorge, Félix

1998 *Entre los naguales y los santos*. Xalapa, Universidad Veracruzana.

Barahona, Andrés

2013 *Las músicas jarocho, ¿de dónde son? Un acercamiento etnomusicológico a la historia del son jarocho*. México D. F., IVEC/Conaculta.

Boissevain, Jeremy (ed.)

1992 *Revitalizing European Rituals*. London, Routledge.

Cardona, Isthari

2006 "Los actores culturales entre la tentación comunitaria y el mercado global: El resurgimiento del son jarocho", *Política y cultura*, nº 26: 213- 232.

Carretero, Ángel

2003 "Religiosidades intersticiales. La metamorfosis de lo sagrado en las sociedades actuales" *Gazeta de Antropología*, nº 19, artículo 24.

Castro, Antonio (y Ana Z. Palafox) (dir.)

2009 *Tlacotalpan. 30 años de Encuentro*. México D. F., Tierra, tiempo y contratiempo. DVD, 200 minutos.

Cruz, Joel

2015 "El encuentro con la Virgen, *La Manta* y la *Raya*, nº 0, octubre: 7-9.

Delgado, Alfredo

2000 "Notas al disco *Sones de Muertos y Aparecidos*", México D. F., Conaculta.

2004 *Historia, cultura e identidad en el Sotavento*. México D. F., Conaculta.

2005 "Notas al disco *Sones Indígenas del Sotavento*", México D. F., Conaculta.

Durkheim, Emile

1912 *Las formas elementales de la vida religiosa*. Madrid, Alianza Editorial, 1993.

Figueroa, Rafael

2007 *Son jarocho: Guía histórico-musical*. México D. F., FONCA.

2015 "Yo no soy marinero, soy capitán. Usos sociopolíticos contemporáneos del fandango y del son jarocho", *Música oral del sur*, nº 12: 309-322.

García Alba, Elvira

2011 *Modernidad, secularización y religión: El caso de México*. Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid.

García de León, Antonio

2006 *Fandango. El ritual del mundo jarocho a través de los siglos*. México D. F., IVEC/Conaculta.

García Pilán, Pedro

2009 *Tradición y modernidad avanzada: la Semana Santa Marinera de Valencia*. Valencia, Museu Valencià d'Etnologia/Diputació de València.

Gómez Arzapalo, Ramiro

2010 "Los santos y sus ayudantes. Mayordomías en Xalatlaco, México. Reproducción cultural en el contexto de la religiosidad popular", *Gazeta de Antropología*, nº 26 (1), artículo 5.

Gottfried, Jessica

2009 "Acarreo de niños. Santiago Tuxtla", en Agustín Danny (coord.), *Veracruz Fiesta Viva*, tomo I. México D. F., Gobierno del Estado de Veracruz: 295-306.

Hill, Juniper(y Caroline Bithell)

2014 "An Introduction to Music Revival as a Concept, Cultural Process and Medium of Change", en Juniper Hill y Caroline Bithell (ed.), *The Oxford Handbook of Music Revival*. Oxford, Oxford University Press: 3-42.

Homobono, Ignacio

2006 "Las formas festivas de la vida religiosa. Sus vicisitudes en la era de la glocalización", *Zainak*, nº 28: 27-54.

Huidobro, Alejandro

1995 *Los fandangos y los sones: La experiencia del son jarocho*. Tesis de Licenciatura, Universidad Autónoma Metropolitana.

Juárez, Yolanda (y Leticia Bobadilla)

2009 *Veracruz, Sociedad y cultura popular en la región Golfo Caribe*. Morelia, Instituto de Investigaciones Históricas.

Liffman, Paul

2012 *La territorialidad wixarika y el espacio nacional. Reivindicación indígena en el occidente de México*. Zamora, El Colegio de Michoacán, Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social.

López Rodríguez, Manuel

1994 "Etimología del fandango y origen de las diversas formas flamencas", en Antonio Mandly (coord.), *V Congreso de folclore andaluz. Expresiones de la cultura del pueblo "El Fandango"*. Granada, Consejería de Cultura: 45-74.

Macías Sánchez, Clara

2016 *La explosión del son jarocho. Músicas, versos y baile para el ritual*. Tesis doctoral, Universidad Nacional Autónoma de México.

Manning, Frank (ed.)

1982 *The Celebration of Society: Perspectives on Contemporary Cultural Performances*. Ohio, Bowling Green University Press.

Moreno Fernández, Agustín

2015 "La descomposición del orden religioso en las sociedades modernas según René Girard", *Gazeta de Antropología*, nº 31 (2), artículo 8.

Moreno Nájera, Andrés

2013 *Las Pascuas de la región de los Tuxtlas*. México, Proyectos Culturales de la Región del Sotavento.

2017 "Aquellos años del ramal", *La Manta y la Raya*, nº 5: 47-49.

Münch, Guido

1983 *Etnología del istmo veracruzano*. México D. F., UNAM.

Ortiz, Fernando

1924 *Glosario de Afronegrismos*. La Habana, Ciencias Sociales.

Pérez Fernández, Rolando

2011 “Notas en torno al origen *kimbundu* de la voz fandango”, en Daniel Gutiérrez (ed.), *Expresiones musicales del occidente de México*. Morelia, Morevallado.

Pérez Montfort, Ricardo

2000 “Acercamientos al son mexicano: el son de mariachi, el son jarocho y el son huasteco”, en *Avatares del nacionalismo cultural*. México D. F., CIESAS: 117-149.

2002 “Testimonios del son jarocho y del fandango: Apuntes y reflexiones sobre el resurgimiento de una tradición regional hacia fines del siglo XX”, *Antropologías. Boletín Oficial del INAH*, abril-junio: 81- 95.

2007 “El ‘negro’ y la negritud en la formación del estereotipo jarocho durante los siglos XIX y XX”, en *Expresiones populares y estereotipos culturales en México. Siglos XIX y XX. Diez ensayos*, México D. F., CIESAS: 175-210.

Reuter, Jas

1981 *La música popular de México*. México D. F., Panorama.

Rodríguez Becerra, Salvador

2000 *Religión y fiesta. Antropología de las creencias rituales en Andalucía*. Sevilla, Signatura Demos.

Rodríguez Mateos, Joaquín

1997 *La ciudad recreada. Estructura, valores y símbolos de las Hermandades y Cofradías de Sevilla*. Sevilla, Diputación de Sevilla.

Saldívar, Gabriel

1964 *Historia de la música en México*. México D. F., Departamento de Bellas Artes.

Sevilla, Amparo

2013 “El fandango ayer y hoy”, en Amparo Sevilla (ed.) *El fandango y sus variantes. III Coloquio Música de Guerrero*. México, INAH: 9-18.

Smith, Waldemar

1981 *El sistema de fiestas y el cambio económico*. México D. F., FCE.

Sheehy, Daniel

1979 *The Son Jarocho: The History, the Style and the Repertory*. Tesis doctoral, University of California.

Stanford, Thomas

1984 *El son mexicano*. México D. F., Secretaría de Educación Pública.

Turner, Víctor

1969 *El proceso ritual. Estructura y antiestructura*. Madrid, Taurus, 1988.

Vargas, Guadalupe

2015 *Del agua y la tierra*. México D. F., IVEC/Conaculta.

Velasco Maíllo, Honorio

1990 “La difuminación del ritual en las sociedades modernas”, *Revista de Occidente*, nº 184: 103-123.

2000 “Tiempos modernos para fiestas tradicionales”, en Francisco García-Castaño (ed.), *Fiesta, tradición y cambio*. Granada, Proyectos Sur Foro de las Culturas: 99-128.

Velasco Maíllo, Honorio (ed.)

1982 *Tiempo de fiesta*. Madrid, Colección Alatar.

Velázquez Hernández, Emilia

2010 “La población indígena del Sur de Veracruz. Entre la permanencia y la movilidad», en Rossío Córdova (coord.), *Atlas del patrimonio natural, histórico y cultural de Veracruz*, vol. III. Xalapa, Gobierno del Estado de Veracruz: 89-104.

2015 “Los recorridos de San Pedro y Santiago Apóstol: un elemento central en la recreación de la territorialidad nahua-popoluca”, *Entrediversidades. Revista de Ciencias Sociales y Humanidades*, nº 4: 35-57.

