

Las tarimas de percusión de la costa del Pacífico mexicano. El dilema de un origen

Partiendo de una revisión comparativa de los géneros musicales “zapateados” de la costa del Pacífico mexicano, analizaré las hipótesis que defienden actualmente algunos investigadores acerca del origen de las tarimas de percusión que se conservan en dicha zona. Haciendo hincapié en las particularidades existentes en las costas del sur, norte y occidente de México, fundamentaré por qué tales hipótesis están mal planteadas, pues un estudio que se circunscriba a un enfoque organológico unificador (las tarimas de percusión) antes que a la acción musical que produce el sonido (las variantes del baile-zapateo), provoca que las propuestas sobrevaloren únicamente alguna de las variantes de ejecución de tales idiófonos.

Clasificaciones en México

Así como la marimba despierta incógnitas y debates en relación con su origen —hasta el punto de falsificar pruebas debido a su implicación con cierto nacionalismo—,¹ en el presente artículo mostraré algunas premisas sobre el origen de un instrumento que se encuentra actualmente en uso en varias zonas de la costa del Pacífico mexicano: *la tarima de percusión*. Por supuesto, aunque este instrumento aparece en muchas de las tradiciones musicales de México, abordaré únicamente los que tengan relación con los conjuntos de arpa de la costa del Pacífico. La justificación de esta delimitación se verá más adelante.

Arturo Chamorro definió que las “tarimas de percusión” son idiófonos de golpe directo que resultan “del ensamble de tablas o de la manufactura en una sola pieza de madera, que se percute mediante ‘zapateo’, por golpe directo con los pies, en acción de danza”.² De la anterior definición puedo

* Doctor en Historia por la Universidad Autónoma Metropolitana y candidato a doctor en Etnomusicología por la UNAM. Investigador y docente en el Departamento de Estudios Culturales- Universidad de Guanajuato. [de_la_rosaalejandros@hotmail.com]

¹ Lester Homero Godínez Orantes, *La marimba guatemalteca*, México, FCE, 2002.

² Arturo Chamorro Escalante, *Los instrumentos de percusión en México*, Zamora, El Colegio de Michoacán/ Conacyt, 1984, p. 72.





proponer la siguiente hipótesis de investigación, si bien la tarima hecha a partir del ensamble de tablas se observa en ambas costas del país —del Pacífico y del Golfo de México—, las tarimas de una sola pieza de madera actualmente sólo se encuentran en la costa del Pacífico, lo cual indica una delimitación sugerente para proponer que tuvieron un origen o una difusión que no se dio en la costa del Golfo. Gabriel Saldívar ya había mencionado en 1936 que la “variedad de zapateados [...] con el tiempo adquirirían características diferenciales, naciendo en una costa el Huapango y en la otra un bailable semejante, el de tarima, también mestizo”.³ Un par de años antes, Saldívar dejaría escrito que:

Desde al punto de vista de la etimología de la palabra huapango (*cuauhpanco*, de *cuahuatl*, leño o madera; *ipan*, sobre él; *co*, lugar: sobre el tablado) quedarían comprendidos dentro del huapango los bailes de tarima de ambas costas, pero el baile y canto de este nombre corresponden a la región de la costa del Golfo en el estado de Veracruz y parte de Tamaulipas. Así como en la zona denominada Huasteca, que comprende parte de los anteriores y de los de Hidalgo y San Luis Potosí, conociéndose también en

³ Gabriel Saldívar, “El jarabe. Baile popular mexicano”, en *Anales del Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnografía*, México, INAH, 1936, pp. 9-10.

Puebla en la Sierra de Huachinango, regiones todas en las que se da el mismo nombre al canto y música y a cada parte en sí.⁴

Si bien la etimología de *huapango* sugiere un origen prehispánico al baile, al tablado o a la fiesta en la región mencionada, lo interesante es que ya ubica diferencias entre ambas costas, aunque tengan un “bailable semejante”. Sin embargo, asume que son mestizos tanto el Huapango como el baile de tarima, empero no describe claramente el instrumento sobre el que se zapatea.

Para el presente trabajo haré énfasis en las tarimas de una sola pieza, que Chamorro llama “artesas” y define de la siguiente manera: “es una canoa adaptada para tarima, se coloca sobre el suelo en forma horizontal pero invertida, logrando una gran caja de resonancia como puede reconocerse en su uso tradicional en la Costa Chica de Guerrero y Oaxaca y en la cuenca del río Tepalcatepec, en Michoacán”. Entre líneas, Chamorro menciona un tercer tipo de tarima,⁵ citando a Irene Vázquez: “Muchos viejos músicos están de acuerdo en que (en) la región se acostumbraba disponer el lugar para el baile de parejas de la siguiente forma: una parte excavada en la tierra llena de vasijas de barro y sobre éstas una tarima de madera. Otra parte de la tradición afirma que la tarima o estrado era imprescindible, aunque no *el hoyo con jarros*”.⁶

La hipótesis asiático-africana

Unos años después, en el número del *Atlas cultural de México* dedicado a la música, Guillermo Contreras mencionó que las tarimas son idiófonos de percusión. Con respecto a su origen, dice: “Aunque en repetidas ocasiones varios investigadores han considerado este tipo de idiófono de origen africano o incluso mesoamericano, no se han encontrado elementos que lo

⁴ Gabriel Saldívar, *Historia de la música en México (épocas pre-cortesiana y colonial)*, México, SEP, 1934, p. 290.

⁵ Arturo Chamorro Escalante, *op. cit.*, pp. 136-137.

⁶ Irene Vázquez Valle, *El son del sur de Jalisco*, vol.1, México, INAH, CD (Testimonio Musical de México, 18), 1976.

demuestren, más que son utilizados en México desde la Colonia, sólo en los litorales donde se ejerció mayor influencia africana”.⁷ Con ello se finca la dificultad para determinar el origen del instrumento, aunque cabe mencionar que las tarimas no sólo se conservan en “los litorales” de México, como afirma el organólogo.

Contreras continúa explicando que “ni en culturas precortesianas ni en África se han localizado objetos semejantes a las tarimas de México y con las mismas funciones, sólo en Oceanía de donde podía haberse influido durante la Colonia por el conducto de la Nao de China de Filipinas, donde se usan desde tiempos inmemoriales”. Esta hipótesis sobre el origen de las tarimas es probable si reconocemos que esta influencia —poco estudiada, por cierto— se dio desde el primer siglo de la Colonia.

Sólo como una muestra de lo anterior citaremos que hacia 1604 se tuvo noticia de que el alcalde mayor de la provincia de Motines, en la actual costa michoacana, repartía “a los naturales de su jurisdicción mercaduría de la China y Castilla, sombreros, paño, haciendo que lo tomen por fuerza y contra su voluntad a precios muy excesivos”, y que tenía “taberna de vino de cocos, haciéndolo en su casa dos indios chinos, vendiéndolo públicamente a los naturales y enviándolo a repartir a los dichos pueblos a trece pesos cada botija perulera”, y que su mujer lo vende, “lo cual ha tenido por trato y granjería, porque jamás se ha hecho en sus pueblos semejante vino”. Como lo han mencionado otros historiadores, tal vez el vino de cocos del que habla el documento sea

⁷ Juan Guillermo Contreras Arias, *Atlas cultural de México*. Música, México, SEP-INAH/Planeta, 1988, pp. 119-120.



la bebida fermentada que aún se consume en las costas del occidente de México: *la tuba*. Asimismo, se afirma que las *botijas peruleras* eran “vasijas de barro cocido, angostas de base, anchas en medio y de cuello estrecho, cuyo origen está en el Perú prehispánico”.⁸ Con lo anterior podemos imaginar que el tráfico de hombres y mercancías se daba gracias al galeón de las Filipinas —conocido como la Nao de China— que empezó a operar desde 1565 al arribar a finales de diciembre de cada año al puerto de Acapulco. Si se arraigó esta bebida fermentada de coco hasta la actualidad, es probable que también otras costumbres quedaran en estas costas del Pacífico. Además, existe la posibilidad de que ciertas embarcaciones de menor tamaño hicieran comercio con otros puertos del Pacífico, no sólo con Acapulco. Sin embargo, tampoco hay evidencia definitiva.

Con respecto a los tipos de tarimas de nuestros días, Contreras menciona el de “una tabla puesta en el suelo sobre la que se zapatea, a la que en algunas regiones de Guerrero y Michoacán le suelen fabricar una caja de resonancia, al escarbar un hoyo debajo de ella, en algunas ocasiones con cántaros o latas alcoholeras adentro, para que el agujero no se derrumbe con los zapateos y logre permanecer la oquedad”, y también la que constituye “la batea escarbada en un pequeño tronco, en la que se solía poner el agua y/o alimento a los animales, la que en los fandangos en la tierra caliente del Pacífico se voltea boca abajo, dejando unas fisuras en el piso ‘para que corra el sonido’ sobre la que se zapatea por parejas también”. A ésta, Guillermo Contreras suma otra versión “de mayores dimensiones (de aproximadamente 1m x 1m x 2.25m) en la Costa Chica, a la que se solía tallar en sus extremos la cabeza y la cola de un toro. Tan grandes llegaron a ser estas tarimas que podían con toda facilidad bailar dos parejas sobre ella”. Sobre estas tres versiones, Contreras menciona que la constante reside en que son hechas en parota, madera dura que en otros lugares lleva por nombre *huanacaxtle*.

Un cuarto tipo de tarimas es el “ensamblado de due-las, y que en vez de ofrecer una superficie de rectángulo alargado, como las anteriores, en que la pareja de

⁸ Gerardo Sánchez Díaz, *La costa de Michoacán. Economía y sociedad en el siglo XVI*, Morelia, UMSNH, 2001, p. 214.

bailadores permanece más o menos estática en un punto constituyendo sus variaciones sólo por el tipo de redobles y zapateos (también existente en ambos litorales, en la Huasteca y en la Montaña de Guerrero) es una tarima baja casi cuadrangular en que la pareja puede desplazarse y con ello realizar algún tipo de coreografía en varios círculos o direcciones”. Aquí se describe una diferencia fundamental del instrumento en relación con la forma de bailar: los sones de *a montón* que se bailan en el Sotavento del Golfo de México sólo se pueden bailar en una tarima de ensamblado de tablas, pues sería difícil la manufactura de una tarima de una sola pieza con dimensiones tan grandes tanto a lo largo como a lo ancho para formar una tarima cuadrada. Contreras ya había reflexionado sobre la ejecución del baile como determinante para inferir el origen del instrumento: “el baile por parejas no era común en las culturas precortesianas, los que se sabe eran por lo general grupales, por lo que es posible atribuir su origen a las africanas o a las filipinas con las que se entabló relación por la Nao”.⁹ De este fragmento nos damos cuenta que Contreras no alcanza a definir el origen de la tarima entre Asia y África, pero sí descarta que sea de origen precortesiano.

En 1994 la radiodifusora de la CDI, *La voz de los cuatro pueblos* publicó el disco: *La música en El Nayar*, donde describe: “Los sones de tarima acompañan danzas que se realizan sobre una plataforma que se construye ahuecando un gran tronco de pino o chalate y que mide aproximadamente dos metros de largo por setenta y cinco de ancho y cincuenta centímetros de espesor y que recibe el nombre de ‘tarima’ [...] Las danzas sobre tarima no son privativas de los coras [,] y diferentes etnias y comunidades que van de Oaxaca hasta Sonora, hacen bailes sobre artefactos similares”, siendo una referencia de otra de las variantes del instrumento musical que no refirió en su momento Chamorro.¹⁰ Además, ya se da a entender la existencia de una relación por la costa del Pacífico que va “de Oaxaca hasta Sonora”.

⁹ Juan Guillermo Contreras Arias, *op. cit.*, p. 82.

¹⁰ *La música en El Nayar*, México, CDI, Grabación y notas del personal de la XEJMN “La voz de los cuatro pueblos” (CD, Sonidos del México Profundo), 2005 [1994]. Parece que los dos ejemplos musicales de sones de tarima proceden de Santa Teresa, Nayarit.

La hipótesis africana

Otro aporte lo dio Gabriel Moedano en las notas al disco del INAH “Soy el negro de la Costa. Música y poesía afroestiza de la Costa Chica” de 1996,¹¹ al mencionar que el naturalista inglés Hans Gadown observó la tarima “en la porción guerrerense de la Costa Chica entre 1902 y 1904, como un tronco de madera ahuecado, en forma de tortuga con cabeza y cola rudimentarias y sobre el cual bailaban por parejas”. Más adelante, Moedano menciona también que podían tener labradas cabeza de toro o caballo y que en la artesa “bailaba una sola pareja, casi siempre descalza, que llevaba el ritmo al unísono con el golpe del tambor [...] al bailar el hombre se mantenía por lo regular erguido, con la cabeza y el tronco sin movimiento y los brazos sueltos con cierto aire de desenfado, que contrastaba con el vigor del taloneo. La mujer se desenvolvía con donaire y mayor movimiento en todo el cuerpo, levantando y moviendo la falda. Rasgos que revelan una cierta corporalidad de origen africano”.¹²

Además, hablando acerca de uno de los ejemplos de son de artesa menciona: “La persistencia de ciertos patrones rítmicos en las percusiones de los pies descalzos en la artesa (idiófono de percusión) y en el tamboreo, así como la libertad de improvisación en éste, son algunos de los elementos que destacan como presencia de origen africano”. Sin embargo —exceptuando las investigaciones pioneras que ha realizado Rolando Pérez Fernández—,¹³ no se ha llevado a cabo un minucioso estudio musicológico de los patrones rítmicos existentes en los instrumentos de percusión de la costa del Pacífico. Pero de todos modos, el hecho de que la rítmica tenga relación con tradiciones de origen africano no demostraría tajantemente que el instrumento es de origen africano, sino que estamos ante una tradición afroestiza.

¹¹ Gabriel Moedano Navarro, *Soy el negro de la Costa. Música y poesía afroestiza de la Costa Chica*, Pentagrama/INAH (CD, Testimonio Musical de México), Cuadernillo, 1996, pp. 31-37.

¹² *Ibidem.*

¹³ Rolando Pérez Fernández, *La música afroestiza mexicana*, Xalapa, Universidad Veracruzana, 1996.

La hipótesis amerindia

En un artículo reciente, el antropólogo Jesús Jáuregui menciona que deberían revisarse las hipótesis sobre el origen de los *footdrums* en América, apuntando la teoría de que existían tarimas de percusión en la época prehispánica. A partir de una revisión documental y etnográfica entre coras, huicholes, mexicaneros y mestizos de Nayarit y Jalisco, Jesús Jáuregui menciona que existen seis clases de tarimas:

- 1) El “clásico cajón cuadrangular de grandes dimensiones obtenido de un tronco ahuecado”.
- 2) Una “variante similar lograda con tablas clavadas —que es una derivación colonial o decimonónica”.
- 3) La “tarima que se consigue con un tablón colocado sobre un hoyo cuadrangular excavado en la tierra”.
- 4) Un “tablón colocado sobre zoquetes”.
- 5) Variantes improvisadas “que consistían en poner tablas sobre cualquier desnivel del terreno”.
- 6) Las “mesas de madera de las cantinas costeñas del norte de Nayarit [...] ante la carencia del instrumento adecuado”.¹⁴

Dos de ellas, la 5 y la 6, son variantes que se dan en ocasiones en que no se puede encontrar otro tipo de tarima idóneo; como él mismo dice, son improvisadas. Además, la número 2 sería una variante que cumpliría la misma función que la número 1, sólo que Jáuregui no especifica si la forma cuadrangular es isométrica o formando un rectángulo más que un cuadrado, pues en las fotos incluidas en el artículo todas las tarimas son rectangulares, a excepción de la mesa de cantina, que sí es cuadrada. Como señala Contreras, el baile que se presenta en este instrumento es de parejas, pero el acomodo de una o varias parejas es a lo largo de la tarima rectangular, por lo que no se ocupa una tarima cua-



drangular como la que sería utilizada para bailar un son de montón jarocho.

Variantes regionales

Antes de intentar encontrar un indicio histórico que confirme o refute cualquiera de las hipótesis sobre el origen de la tarima como instrumento musical, me interesa mencionar las variantes de las tarimas de percusión que se encuentran en la costa del Pacífico, desde Oaxaca hasta Sonora. Me centraré en tres tipos de tarima: la artesa, la tabla y la tarima de ensamble de tablas, pues estas variantes de tambores de pie no se encuentran diseminadas en todas las regiones, por ello pienso que no pueden formar parte de un “complejo” homogéneo.¹⁵ Revisemos las variantes:

- En la región llamada Costa Chica, en los estados de Guerrero y Oaxaca, se ejecuta la artesa para tocar sones de pareja, es decir, música de diver-

¹⁴ Jesús Jáuregui, “El mariache-tarima, un instrumento musical de tradición amerindia”, en *Arqueología Mexicana*, vol. XVI, núm. 94, noviembre-diciembre, 2008, pp. 66 y ss.



sión, y tiene la singularidad de que se le talla una cabeza de toro o de caballo.

- En el extremo poniente de la misma Costa Chica se encuentra una variante en la población de Cruz Grande, donde actualmente se usa una tarima ensamblada para bailar sones de pareja, pero se le llama artesa porque antes era utilizado esta variante de tarima.¹⁶
- En Tixtla, Guerrero, también se bailan sones de pareja en una tarima hecha de tablas.
- En la población de Coahuayutla, Guerrero, también se bailan sones de pareja en una artesa, desprovista de tallado y que tiene una mayor longitud a lo largo.
- Similar a la anterior es la que se usa en el municipio de Arteaga, Michoacán, para bailes de pareja.
- En la Tierra Caliente de Guerrero y Michoacán se bailan sones de pareja sobre una tabla, la cual tiene un hoyo por debajo para incrementar su sonido.
- En la costa nahua de Michoacán se bailaba en una artesa, que en nuestros días ya no se usa. Sus refe-

¹⁶ Raúl Vélez Calvo y Efraín Vélez Encarnación, *¡Vámonos al fandango...! El baile y la danza en Guerrero, México*, Conaculta/Gobierno de Guerrero, 2006, pp. 204-206.

rencias últimas provienen de principios del siglo XX. Asimismo, en la costa de Colima fueron descritas artesas en las cuales se bailaban sones de pareja a finales del XIX.

- En el sur de Jalisco, subregión que forma parte de la macrorregión de Tierra Caliente, se utilizaba a mediados del siglo XX la tabla con hoyo para bailes de pareja.
- En Nayarit se utiliza la artesa en los llamados sones de tarima, aunque en el pasado se utilizó la tabla con el hoyo debajo esculpado en la tierra.
- Entre los mayos encontramos artesas que se usaban hasta hace cuarenta años para bailar sones de pascola en pareja.
- Entre los seris aparece la tabla con hoyo para “danzar” golpeando la plataforma.

Si bien este recuento no es lo minucioso que se dese- aría, sí menciona las variantes más importantes en cada una de las regiones de la costa del Pacífico, y lo que he observado es que el uso de las tarimas tiene que ver con un baile de parejas a lo humano, es decir, no tiene relación con un rito divino, incluso entre los grupos indí- genas. También es preciso señalar que las artesas ni las tablas se usan actualmente en las costas del Golfo de México ni en el interior del país —sones jarocho, sones huastecos o sones arribeños—; sin embargo, exceden la zonificación que hiciera Chamorro, como ya lo hemos apuntado.

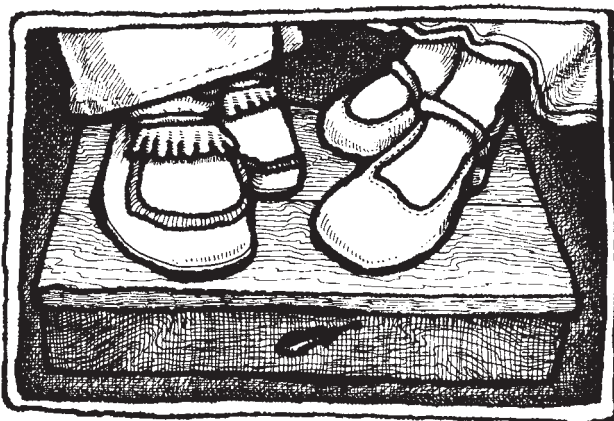
El texto de Jesús Jáuregui, que ofrece una hipótesis coherente acerca de un origen “amerindio” de estos *footdrums* (tambores de pie) del Gran Suroeste de Estados Unidos, se basa principalmente en un hoyo parecido a los que se realizan para poner la tabla encima, encontrado en una excavación arqueológica en Mesa Verde, Colorado, Estados Unidos, y al acomodo que se hace en el centro ceremonial de San Andrés Cohamiata, en la sierra de Jalisco; empero, tal acomodo ceremonial descrito para los coras no se da en otras regiones de la costa del Pacífico, y el hoyo que se encuentra en la excavación arqueológica sólo sería un indicio del uso de la tabla, no de la artesa. Cabe la posibilidad de que existieran artesas prehispánicas y que no

haya sobrevivido rastro alguno de ellas, pero tampoco indica porqué la tabla “sobrevivió” únicamente en algunas regiones. Además, no se han encontrado pictogramas ni menciones de artesas ni de tablas en códices prehispánicos o en crónicas de los primeros conquistadores y misioneros.

La relación baile-tarima

Otro dato interesante con respecto a la ritualidad de la tabla entre los coras es que en el informe de investigación de Roberto Téllez Girón se menciona claramente que en “un lugar despejado y apartado colocan una pequeña tarima de escasa altura” para bailar “jarabes”, no en un centro ceremonial como en el caso de San Andrés Cohamiata. Asimismo, el folclorista refiere que en San Juan Corapan el baile “era de ritmo muy movido, a base de rapidísimos movimientos de los pies, sobre todo de los talones, sin mover casi las puntas, lo que recuerda en algo la ‘Danza del Pascola’ de los indios yaquis. A excepción de las piernas, el resto del cuerpo permanece casi inmóvil [...] El baile de la mujer es mucho más sencillo”.¹⁷ Lo anterior podría llevar a pensar que hay relación entre el baile de tarima cora y la danza de pascola yaqui —mayo y guarijío—; sin embargo, hay grandes diferencias: los pascolas no bailan en tarima, no bailan en parejas, usan tenábaris y coyoles para ampliar el sonido del zapateo, llevan un

¹⁷ Roberto Téllez Girón, *Informe sobre la investigación folklórico-musical realizada en la región de los coras. Estado de Nayarit*, México, SEP, 1939, pp. 48-50.



vestuario específico y siguen ciertas restricciones para poder ser pascolas, elementos que no aparecen actualmente entre los coras. Al respecto, también cabe mencionar que para yaquis y mayos existe diferencia entre un baile de pascola antiguo y otro moderno: en el antiguo se acompaña musicalmente al pascola con flauta y tambor y los pies no zapatean, sino dan pequeños pasos llevando el ritmo, mientras el baile moderno se acompaña con arpa y violines, donde el pascola da rápidos zapateos similares a los que hacen los coras —alternancia de percusiones con planta, punta y talón de ambos pies—, por lo que tal danza y su acompañamiento con arpa sugeriría una relación mestiza más cercana a los bailes de pareja del sur y suroccidente de México que la versión antigua de la danza de pascola.

Siguiendo con lo anterior, cabe mencionar que, a diferencia de los coras, entre los mayos y los yaquis de Sinaloa y Sonora el baile sobre artesa no tenía relación con los ritos de pascolas o venados, sino con las bodas, donde a pesar de que se tocaba la misma música de pascola, no se bailaba a lo divino. Incluso, varias de las referencias históricas que cita Jáuregui en su artículo refieren que la tarima es usada para bodas y demás fiestas, bailando sobre ella parejas de hombre y mujer. En realidad los bailes de tabla y de artesa son una tradición fuertemente mestizada y separada de ritos a lo divino. Incluso, el que Jáuregui intente demostrar el origen amerindio de la tarima a partir de que los coras tengan a la tarima como parte de sus rituales no indica que el instrumento lo sea, pues ya es bastante conocido que el arpa, un instrumento traído por los españoles a América, también se encuentra fuertemente imbricado a los mitos y leyendas de varios pueblos indígenas de México.

Así, pienso que no se puede generalizar de ningún modo la hipótesis de Jáuregui a toda la costa de México. Más bien, el uso que los coras le dan a la tarima es una excepción —bailar individualmente y hacerla partícipe de sus mitos y leyendas—. Igualmente, las hipótesis sobre el origen africano de la artesa (que se fundamenta principalmente en la variante de la Costa Chica) se sostienen sólo parcialmente. Es fácil seguir esta proposición en aquella zona del país, puesto que ahí se nota la presencia africana en el genotipo regio-



nal, pero ¿por qué no se encuentran artesas en Veracruz, por ejemplo, donde también se sabe de la influencia africana?

Lo que demerita al artículo de Jáuregui es que no se detenga ni siquiera un instante en citar la geografía diferenciada entre los lugares donde se ejecuta la tabla y la artesa, el tipo de zapateo, el número de bailadores, su sexo, el vestido, la coreografía, ni la función social del baile, fuera de los ejemplos de Nayarit y Jalisco, siendo un *corpus* muy reducido con respecto a las variantes existentes a lo largo de la costa del Pacífico mexicano. Por ejemplo, habría que relacionar los modos en que se percute sobre la artesa con los bailes de paño de la costa del Pacífico —tipo de baile característico que no se da en la costa del Golfo—. Ya desde 1864 el historiador y político Alfredo Chavero describía que en Manzanillo “los jóvenes bailan en el portal la zamba cueca y la zamba chilena” sobre “un gran cajón vacío, el cual se procura que sea lo más alto posible. Alrededor se sientan en banco los circunstantes, dejando el lugar de preferencia a los tocadores de arpas”.¹⁸ Actualmente se baila la “zamba rumbera” en la sierra de Arteaga, Michoacán, como un son de paño, zapateado sobre una artesa y cantado en seguidillas. Esta zamba rumbera también fue referida por la misma época en el puerto de Acapulco por el historiador

¹⁸ Servando Ortoll (comp.), *Por tierras de cocos y palmeras. Apuntes de viajeros a Colima, siglos XVIII a XX*, México, EOSA/Instituto Mora, 1986, pp. 76-78.

Eduardo Ruiz en abril de 1866, cuando asistió a “un palenque en que se daba un gran baile”.¹⁹ Asimismo, será interesante investigar el acompañamiento del zapateado con la otra rítmica hecha al percutir la caja del arpa, el cajón de tapeo o la tambora, que se da en la costa del Pacífico y no se observaba en el Golfo —sólo hasta hace pocos años se comenzó a introducir el cajón de tapeo a ensambles de son jarocho por parte de jóvenes intérpretes.

Relacionado con lo anterior, es importante citar que en la Tierra Caliente del suroccidente de México los músicos de arpa grande consideran a los sones de paño bailados en artesa como de origen costeño. Más bien, este tipo de sones —“La mantilla”, “La peineta”, “La zamba rumbera”, “El guayme”, “La Esmeralda”, “La señora chica” o “La niña bonita”— y el instrumento sobre el que se baila podrían ser una manifestación que aparece con más fuerza en la costa-sierra que se extiende de la Sierra Madre del Sur al Océano Pacífico. Todavía a principios del siglo XX Ezio Cusi, hacendado de la Tierra Caliente michoacana, decía de sus trabajadores terracalenteños:

Los gritos de los borrachos, las risotadas de las bailarinas y cantadoras y los acordes de un arpa grande, eran demasiado atractivos para sus contenidos deseos de tantas semanas de trabajo y sacrificio, y con el firme propósito de permanecer sólo un ratito, tal vez tomar una sola copita y echar un buen zapateado al uso costeño, sobre una artesa o canoa, acompañados de una brava hembra [...] seguían la juerga hasta el día siguiente o hasta el otro.²⁰

Aquí lo importante para nuestro tema es la mención acerca del “zapateado al uso costeño”, pues indica que en aquella época había una diferencia entre el instrumento que se usaba en la Costa —“una artesa o canoa”— y la tabla que aún se utiliza en la Tierra Caliente de Michoacán y Guerrero, siendo precisamente su límite las inmediaciones al sur del río Tepal-

¹⁹ Eduardo Ruiz, *Historia de la guerra de intervención en Michoacán*, Morelia, Balsal, 1969, p. 665. Raúl Vélez Calvo y Efraín Vélez Encarnación, *op. cit.*, pp. 294-296.

²⁰ Ezio Cusi, *Memorias de un colono*, Morelia, Morevallado, 2006, p. 76.

catepec, también llamado río Balsas o río Grande. A lo largo del libro Ezio Cusi habla de los habitantes de la región de Lombardía y Nueva Italia como “terracalenteños”, diferenciándolos de los “costeños” que llegan de la costa-sierra, precisamente donde actualmente se bailan los sones de paño sobre la artesa. De lo anterior quiero resaltar que tal vez la artesa sea un instrumento que se diseminó por la costa del Pacífico mientras la tabla sea un instrumento que aparece en tierra más adentro, lo cual obligaría a diferenciar la regionalización entre tablas y artesas, así como sus orígenes y procesos de difusión, investigación que no ha sido realizada a profundidad.

Otro punto de crítica en el texto de Jáuregui es que propone llamar al complejo percusivo como “mariache-tarima”, siendo que el término *mariache* o *mariachi*, asociado al instrumento musical, se encuentra reducido geográficamente sólo a Nayarit y Jalisco, por lo que caería en el grave error de transportar un concepto usado sólo en una región específica —ambiguamente, por cierto— a toda la costa del Pacífico. Ya en trabajos anteriores Jáuregui ha nombrado erróneamente a conjuntos de arpa y de minueteros como mariachis,²¹ lo cual no se sostiene *émicamente*, y *éticamente* él aún no ha aportado argumentos comprobables para justificar el uso del término fuera de la región de Nayarit y Jalisco, por lo que su trabajo sigue siendo subregional como para proponer una categoría que unifique el nombre de su “complejo tarima” desde Colorado hasta Oaxaca.

Reflexión final

Resultan fundamentales las citas y descripciones que realiza Jesús Jáuregui con respecto a otra de las variantes de las tarimas de percusión del Pacífico mexicano; sin embargo son aún muy endeblés sus generalizaciones por no mencionar el trabajo de campo fuera de los



dos estados de la república que ha investigado en profundidad. Además, la recurrente costumbre de algunos promotores e investigadores que trabajan la música del occidente mexicano por extender el término mariachi a otras regiones, muestra más su falta de conocimiento de las categorías émicas usadas en esas regiones que el intento por postular hipótesis basadas en un trabajo de campo más amplio.

Como señala Jáuregui, aludiendo a Contreras, “deben ser cuestionadas las conjeturas sobre un supuesto origen africano o proveniente de Oceanía durante la época colonial para el instrumento tarima”; sin embargo, afirmar que la tarima es un instrumento de tradición amerindia es demasiado temerario en este momento, más aún para alguien que deja de lado la mayor parte de las variantes dancísticas que existen en el país. Por todo lo escrito arriba, es fundamental promover un equipo de trabajo interdisciplinario —etnólogos, historiadores, musicólogos y bailadores, por lo menos— para desarrollar una investigación de largo aliento que compare todas las variantes de México con las de Sudamérica, la península ibérica, África y el Sureste asiático, sosteniendo la necesidad de intercambiar información con investigadores de todas esas latitudes. Sin duda, la tarima sobre la que se baila actualmente es el producto de un profundo mestizaje, el cual muestra la riqueza cultural del país.

²¹ Jesús Jáuregui, *La plegaria musical del mariachi. Velada de minuetes en la catedral de Guadalajara (1994)*, INAH (CD, Testimonio Musical de México, 47), Grabaciones de Laura Gaspar Gutiérrez y Susana Padilla Coronado, 2007.