

• • •

Si bien los turistas más exigentes pueden tomarse el tiempo para visitar los talleres donde durante varios siglos se han hecho y pintado a mano las vajillas de talavera, o pueden interesarse en conocer los orígenes de platillos como el mole poblano o los chiles en nogada, aquellos que sólo quieren recuerdos tienden a no interesarse en si la cerámica que adquirieron se produjo en un barrio de la ciudad que ellos visitaron.

Más allá de la forma fetichizada en el mercado de las artesanías producidas a mano o de los *souvenirs* hechos en serie, las presentaciones musicales o de danza implican un intercambio entre productores y consumidores; existe un valor de uso, un significado social del que sólo pueden apropiarse los miembros del grupo productor. Como todos los tipos de cultura popular, muchos aspectos de este carnaval han cambiado con los años.

Hace tiempo que el centro histórico entero es el lugar al que llegan los emigrantes rurales en busca de alojamiento barato, y traen consigo multitud de prácticas sociales y culturales, más variaciones de las ya existentes. A pesar de los impulsos creativos de sus jóvenes danzantes, el carnaval del centro histórico conserva cierta consistencia histórica. Como producción cultural el carnaval es organizado, pero obedece a sus propios ritmos, principios y preocupaciones.

Los encabezados deben ser lo suficientemente flexibles para contener las decenas de imprevistos que obstaculizan los esfuerzos para cumplir con el programa, al pedir ayuda a una amplia red de parientes y compadres. La introducción de los concursos ocasionó que surgiera la esperanza de que el carnaval se reconociera como una contribución valiosa a la tradición poblana y que así trajera no sólo respeto, sino también recursos económicos.

Esto originó conflictos: las cuadrillas comenzaron a discutir entre sí acerca de lo que ellos llaman “distorsiones” de

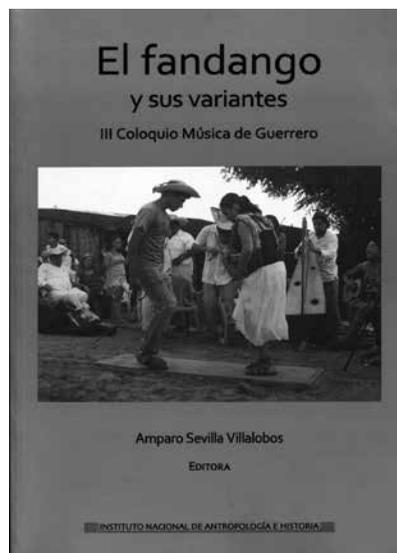
la auténtica tradición del carnaval –el vestuario adecuado, la exclusión del traje–, pero ¿qué implicaciones guarda para el futuro la “espectacularización” del carnaval? La fiesta requiere de una amplia cooperación y participación, y su importancia radica en la construcción social de la comunidad entre grupos y clases sociales ignoradas, excluidas y hasta temidas por el resto de la sociedad.

Pero el carnaval aceptable para los extranjeros –turistas del Norte que buscan una experiencia auténtica del Sur y turistas mexicanos que quieren conocer la cultura regional– lo privaría de su valor de uso, del cual un aspecto es la relación social de la inclusión y la organización local, que cambia su sentido y su valoración cuando se realiza en parques públicos y en festivales urbanos o en funciones patrocinadas por el gobierno, por ejemplo. Se pone en juego el reconocimiento oficial *versus* la preservación y transmisión del patrimonio cultural.

Las distintas miradas al patrimonio atraviesan espacios que contienen conflictos sociales; algunos son históricos, otros son recientes, pero colocan distintos actores en escena: las autoridades, los gestores, la sociedad civil, los habitantes y los especialistas, entre ellos los antropólogos.

Los retos de toda gestión son garantizar la convivencia para quienes habitan, trabajan y visitan los lugares patrimoniales: habitantes de antaño y recién llegados, usuarios frecuentes y esporádicos, visitantes nacionales y extranjeros, comerciantes fijos y ambulantes, así como los encargados de la gestión y la articulación del tejido social.

La relación con el patrimonio es una serie de experiencias compartidas, una narrativa donde se encuentran distintos puntos de vista, de personas de edades, gustos y consumos diversos que han vivido la transformación de los lugares (elitización) patrimoniales.



Amparo Sevilla Villalobos (ed.), *El fandango y sus variantes. III Coloquio Música de Guerrero*, México, INAH-Conaculta, 2013

Juan José Atilano Flores\*

Es para mí un gusto comentar el libro *El fandango y sus variantes*, publicado por el INAH en 2013. Esta obra reúne siete ensayos en los que se analiza el origen del fandango, las características etimológicas del término, sus variantes regionales y componentes sociohistóricos, así como su valor simbólico y los procesos de su transformación musical y dancística.

Estos trabajos se presentaron como ponencias en el III Coloquio Música de Guerrero, celebrado en 2010 por la Coordinación Nacional de Antropología y el centro INAH Guerrero, en el marco de la

\* Investigador, Proyecto Nacional Etnografía de las Regiones Indígenas de México, Dirección de Etnología y Antropología Social, Coordinación Nacional de Antropología, INAH (atilanojff@yahoo.com.mx). Texto de la presentación realizada el 1 de marzo de 2014, en el marco de la XXXV Feria Internacional del Libro de Minería, en la que también participaron Amparo Sevilla Villalobos, editora de la publicación, Gonzalo Camacho y Álvaro Alcántara.

Cátedra Ignacio Manuel Altamirano. El libro constituye una memoria de las propuestas analíticas y discusiones sobre las variantes socioculturales, históricas y musicales del espacio festivo denominado fandango, que presentaron Rafael Ruiz, Jessica Gottfried, Jesús Jáuregui, Nidélvia Vela, Elías Alcocer, Benjamín Muratalla, Alejandro Martínez, Jorge Amós y Carlos Ruiz, entre otros.

El texto, editado por la maestra Amparo Sevilla, lejos de resolver dudas añejas de etnomusicólogos y antropólogos sobre el origen histórico del fandango introduce al lector a la reflexión profunda sobre los complejos culturales que nutren el espacio social del fandango, sus distintos contextos regionales y sus variantes en cuanto a culturas musicales.

De este modo el análisis transita distintos caminos, desde sus posibles antecedentes prehispánicos, con la presencia de la tarima, y las búsquedas etimológicas en la lengua y cultura bantú, establecida en América con el tráfico de esclavos africanos durante la colonia, hasta los intercambios dancísticos, musicales y poéticos de ida y vuelta entre los continentes que tenían como contexto el comercio con Extremadura, España y Filipinas, el mismo que incidió por más de doscientos años –siglos xvi, xvii y xviii– a lo largo de las costas del Pacífico americano y el Golfo de México.

Los ensayos que componen esta obra dialogan entre sí y trazan problemas diversos en torno al tema. Por ejemplo, en el ensayo que abre el libro, “El fandango en España y América”, Rafael Ruiz sostiene que “no es posible establecer un solo centro difusor del fandango”, debido a que la información histórica muestra nexos con el viejo continente, en especial con los bailes de candil del siglo xviii realizados en la región de Cádiz.

Ruiz también reconoce la influencia de los cultos católicos efectuados en las cofradías de esclavos negros en América, y

desde estos dos extremos sostiene que el fandango se configura como un espacio social caracterizado por su polisemia, pues el término ha tenido cuando menos tres acepciones: *a)* baile y género musical, *b)* lugar donde se realiza una fiesta y *c)* sinónimo de pelea y desorden.

Siguiendo estas tres acepciones, el autor demuestra que el fandango, antes que una etimología, constituye un espacio suciamente construido tanto por las clases nobles, que le daban el nombre de *sarao*, como por el pueblo, que disfrutaba de los bailes acompañados de arpa, guitarra, zapateados y versos. “Unos y otros se daban cita en casas privadas, en las trajineras del canal de La Viga o en las pulquerías de la ciudad de México para asistir a estos bailes”, que durante el siglo xviii fueron objeto de prohibiciones y materia de pugna política entre el clero y las autoridades coloniales, desde California hasta el sur de Chile.

Si Ruiz ubica a Andalucía, España, como un polo histórico del fandango, Gottfried cuestiona su origen andaluz, en tanto que en América el fandango se asociaba más con la fiesta que con la música. A partir de una propuesta que destaca el valor de la web para estudiar el fandango “*caiçara*” en Basil y la revisión de las acepciones que tiene en los diccionarios de la *Música española e hispanoamericana* y el *Crítico etimológico castellano e hispánico*, la autora –siguiendo a García de León– señala que la hipótesis del origen africano se basa en la raíz etimológica “*fanda*”, que deriva del kimbundu angolano y significa fiesta o convite. Concluye así que en España el fandango alude a un género musical, mientras que en América Latina este término se refiere al baile, zapateado y el ritmo.

El zapateado y el baile colocan sobre la mesa de discusión los temas del origen, adaptación e importancia simbólica de la tarima y la artesanía, instrumentos de percusión centrales en el fandango,

tanto por constituir parte de la dotación instrumental que da lugar a regionalizaciones de las culturas musicales en México, como por su valor simbólico en las comunidades indígenas y mestizas.

De esta manera, en su ensayo “El tambor de pie seri, ¿prototipo de la tarima amerindia?” Jáuregui cuestiona la tesis de que la tarima tenga un origen transpacífico, como lo sugiere Contreras (1988) al señalar que no existen evidencias arqueológicas que demuestren la presencia de este instrumento en América antes de la llegada de los españoles, por lo que sostiene que éste llegó al continente desde Oceanía, por el comercio colonial de la Nao de China proveniente de Filipinas.

Según Jáuregui, esta hipótesis omite analizar un conjunto de datos etnográficos y arqueológicos que evidencian su presencia en fechas muy tempranas, desde la Alta California entre los pueblos *anasazi*, *zúñi*, *hopi* y *seri*. Los datos que proporcionan autores como Preuss (1912), Kroeber (1922), Parsons (1924 y 1936), Lowie (1938), Sachs (1940), Johnson (1941) y Kirchoff (1954), entre otros, permiten observar no sólo la presencia temprana del instrumento, sino la existencia de un sistema de variaciones formales y transformaciones simbólicas en un contexto macrorregional amerindio.

Jáuregui describe el conjunto de transformaciones del tambor de pie, al comparar los datos arqueológicos de la cultura *anasazi* y los de carácter etnográfico de los *seris*, *coras* y *mestizos*. Sostiene que tanto el *caparazón* de tortuga que se utiliza como tambor de pie en la fiestas de la pubertad, la tarima donde se danza *pascola* entre los *seris*, así como la tarima del *mariachi* tradicional *cora*, forman parte de un sistema macrorregional de transformaciones que se extiende por todo el Pacífico hacia el sur. Sobre el valor simbólico de los *sones* de tarima *cora*, Muratalla propone que el instrumento musical y los *sones* deben ser analizados

como un sistema simbólico integrado por sonidos, movimientos, cuerpos y emociones vinculados con el sistema más amplio de la cosmovisión cora.

Apoyado en la propuesta de los ritos de paso de Van Gennep, Muratalla sitúa los sonos de tarima como elementos significativos del proceso ritual expresado en las fiestas coras, que representan la renovación del hombre en el cosmos. Sustenta que la tarima es un elemento semántico asociado con el tránsito de vida-muerte-regeneración descrito en el mito del diluvio.

La tarima es en este sentido una metáfora polisémica: tronco ahuecado usado por la diosa de la luna para trasladar semillas y el fuego durante la inundación primigenia, oquedad que es contraparte de la bóveda celeste y representa la aurora y el crepúsculo, o bien expresión del conducto uterino por donde se nace.

En este contexto el autor concluye que los sonos de tarima y el zapateado representan una plegaria a las deidades del inframundo para que llueva, para que los dioses de la fertilidad tengan acceso a la tierra y la fecunden: acto propiciatorio para el encuentro cósmico de lo masculino y lo femenino, simiente de la vida; una plegaria a Cristo-Sol-Maíz.

El tema de la regionalización de las culturas musicales, tratado por Martínez de la Rosa en su ensayo "De la Montaña a la Tierra Caliente y la Costa: música y baile de tabla en Guerrero", aporta un punto de vista distinto al de Jáuregui. El tratamiento analítico sobre la tarima y el baile o zapateado que hace uso de ella refleja una tensión entre la generalización del dato etnográfico y la singularidad de los procesos históricos que han mantenido en contacto a diferentes regiones.

Si bien para Jáuregui la amplitud de los campos semánticos a los que se encuentra asociada la tarima le permite construir comparaciones de amplio espectro geográfico, para Martínez de la Rosa este tipo

de procedimientos –también empleados por la etnomusicología para trazar el mapa de regiones musicales con base en géneros musicales, dotaciones instrumentales, estilos interpretativos y dancísticos– son insuficientes, ya que omiten los contactos entre tradiciones musicales en una "cadena de influencias compartidas".

El trabajo de Martínez de la Rosa construye un diálogo entre los datos sobre dotaciones instrumentales y estilos musicales que documentaron autores como Contreras (1988), Raúl y Efraín Vélez (2006), Stanford (2008) y Moedano (1967) para la Costa, la Montaña, la Tierra Caliente y sus propias evidencias etnográficas. Esto lo conduce a proponer que se aborde a las culturas musicales de Guerrero como complejos en que los actores sociales (músicos) se constituyen en protagonistas olvidados de dichos préstamos musicales.

Cada grupo musical, concluye, es un eslabón que articula las subregiones musicales que comunican y enlazan para conformar un caleidoscopio de influencias. En este terreno el arpa, la tarima y las formas de baile son huellas de estos intercambios. En el mismo terreno Jorge Amós explora los vínculos históricos, demográficos y musicales existentes entre Tierra Caliente y la Costa.

Con base en documentos coloniales, el autor reconstruye dicha relación en el campo de la música y sostiene que durante el siglo xvii las rutas comerciales, entre ellas el corredor del Balsas hacia la costa del Pacífico y hacia Sudamérica, fueron un canal por donde circularon las tradiciones musicales. Como Gotfried, Amós sustenta que la presencia bantú, tanto en Tierra Caliente como en la Costa, explican la presencia de géneros musicales como maracumbé y la zamacueca, cuya raíz dancística es la zarabanda africana, de fuerte mimesis sexual.

Argumenta además que nuestras chilenas, sonos zapateados con paño, tienen un

origen compartido con la zamacueca y la cueca chilena de Sudamérica. Sin embargo, este género no necesariamente se extendió por los "vapores chilenos", sino por las naves peruleras –esclavos negros– que llevaron zarabandas, chaconas, boleras y chuchumbes, géneros que compartían instrumentación de arpa, guitarra y rabel.

Por su parte, los ensayos "Del fandango al baile de artesa" de Carlos Ruiz y "El baile de tarima en Yucatán. El caso de la jarana con almud" de Nidelvia Vela y Elías Alcocer colocan de nueva cuenta a la tarima como el centro del fandango, sólo que explorando la manera en que ésta contribuyó a una invención de la tradición, o bien se configuró como eje del rescate de una tradición musical al reinventarla, como en el caso del baile de artesa en la Costa Chica.

Vela y Alcocer señalan que las jaranas yucatecas constituyen la versión peninsular del fandango, asociado con las vaquerías organizadas por las haciendas ganaderas y las cofradías de los pueblos mayas. La llegada del zapateado en el almud, cargando en la cabeza una charola con cervezas, es producto de una reinterpretación coreográfica realizada por la madre del compositor Manzanero y llevada a los escenarios por los ballets folclóricos del ayuntamiento de Mérida y del gobierno del estado.

Por su parte, Carlos Ruiz explora las causas que contribuyeron a la desaparición del fandango en la Costa Chica, entre ellas el impacto de la industria cultural, en particular la emergencia de la radio y la televisión. Sin embargo, señala que su olvido en la región debe ser entendido no como el efecto de un solo factor, sino como el producto de una combinación de factores locales y regionales de largo aliento histórico que trascienden los primeros 30 años del siglo xx.

De esta manera, la inadvertencia por la tradición se debe explorar en el trastocamiento de las rutas comerciales coloniales

por donde circuló la música, desestructuradas por la guerra de Independencia de principios del siglo XIX, así como los afa-nes de modernidad y el nacionalismo de inicios del siglo XX, que dieron mayor peso a los instrumentos de viento y modifica-ron el consumo musical, y por último la aparición del corrido revolucionario.

Si el fandango habría de desaparecer entre los negros de la Costa Chica, su re-surgimiento, gestado en las dos últimas décadas del siglo XX, no sería completo. El baile de artesa, promovido por institu-ciones de fomento cultural e incluso por investigadores de la tradición, constitu-ye una revitalización parcial, integrada al escenario, pero despojada de su carácter performativo. Así, la recuperación del baile de artesa entraña un cambio en la cultura musical afroestiza.

Para finalizar, se debe subrayar que el conjunto de problemas que se despren-den de la lectura de este texto pueden derivar en proyectos de investigación que pongan en contexto la rica tradición musical de Guerrero.

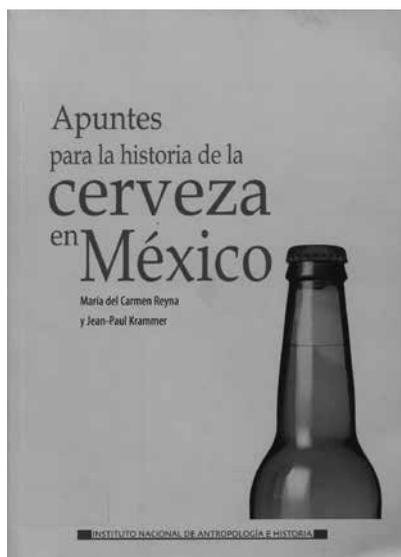
De hecho, uno de los objetivos del coloquio Música de Guerrero consistía en propiciar el diálogo académico en torno a problemas y temas que dieran origen a la formulación y desarrollo de proyectos específicos. Por lo mismo, el presente libro indica la necesidad de re-activar el coloquio y consolidar un grupo de investigación que proponga nuevas investigaciones.

• • •

María del Carmen Reyna y Jean Paul Krammer, *Apuntes para la historia de la cerveza en México*, México, INAH (Etnolo-gía y Antropología Social, Enlace), 2012

Beatriz Lucía Cano Sánchez\*

\* Dirección de Estudios Históricos, INAH (bcano.deh@inah.gob.mx).



Uno de los grandes aciertos de la histo-riografía contemporánea fue ampliar su campo de investigación hacia temas que hasta hace unas décadas se considera-ban intrascendentes para el estudio cien-tífico; por ejemplo, el llanto, el dolor, los gestos, los aromas, los sabores, la vida cotidiana y la comida, por citar algunos. Es así como la aparición de *Apuntes pa-rra la historia de la cerveza en México* no resulta un “asunto frívolo”; al contrario, tiende algunas líneas para comprender el porqué de la relevancia de esta bebida.

El libro ilustra los orígenes y desarrollo de esta bebida, de qué manera la cerveza mexicana se abrió paso en el mercado internacional, cuáles eran las principales diferencias de las cervezas nacionales y las razones por las que unas permane-cieron y otras desaparecieron en el corto plazo, y sobre todo cuál es su trascen-dencia en el país.

Algunas de estas interrogantes son re-sueltas en sus capítulos: “La cerveza en Estados Unidos”, “La cerveza en América Latina”, “Las bebidas en la Nueva España”, “Complementarios sobre el consu-mo de pulque, licores y cervezas”, “La expansión cervecera”.

En las primeras páginas se ofrece un breve recuento histórico de la presencia

de la cerveza en el mundo, bebida con-siderada como una de las más antiguas, pues según los datos arqueológicos ésta fue elaborada por los sumerios hace nue-ve mil años. En Egipto se llegó a emplear para la elaboración de pan y de bebidas en sustitución del trigo o al combinar ambos ingredientes. Es importante men-cionar que en Grecia no se le utilizaba como bebida, sino como paliativo con-tra dolores estomacales y picaduras de escorpión. Los romanos también la co-nocieron, pero la consumían muy poco, ya que la consideraban una bebida para gente de baja condición. Tras la caída de ese imperio, en el siglo IV de nuestra era, se consolidó como una de las be-bidas más importantes, a tal grado que en el periodo medieval se contaba con fábricas que eran dirigidas por maestros cervecedores.

Los monasterios también incursio-naron en este ramo y de hecho algunas cervezas europeas conservan nombres asociados con las abadías. La popula-ridad de la bebida se acrecentó debido a la aparición de una serie de leyendas que nutrían el imaginario colectivo, en las que héroes y santos se relaciona-ban con ella. Así, Jean Primus, duque de Brabante, se consideraba el rey de esta bebida, en tanto que a Arnolfo de Sois-sons se le reconocía como el santo cer-vecero. La cerveza mejoró su sabor por la incorporación de la malta y el lúpulo, originarios de Europa central. Entre los siglos XVII y XVIII Alemania se convirtió en el principal productor de cerveza en el continente, de ahí que se le asocie con los germanos. Con la Revolución indus-trial se produjeron cambios tecnológicos que ayudaron a mejorar las técnicas en su elaboración.

En este sentido destacan las aporta-ciones de Louis Pasteur para el proce-so de fabricación, las cuales quedaron plasmadas en un libro que el científico escribió acerca de la bebida. En el siglo