

Florear la tarima: un espacio para la poesía, la música y el baile en prácticas resignificadas de son jarocho

RAQUEL PARAÍSO

Instituto de Antropología, Universidad Veracruzana

El floreo de tarima es una práctica musical que simbólicamente prepara la tarima con décimas improvisadas antes de que experimentadas bailadoras la “adornen” con sus pasos, movimientos y flores, después de lo cual da comienzo el fandango. La idea de este trabajo surgió poco después de haber visto por primera vez un floreo de tarima en Tuxtepec, ciudad asentada en la parte oriental del río Papaloapan en la región jarocho oaxaqueña donde en el pasado solían hacerse floreos de tarima. En mayo de 2011, el versador¹ Samuel Aguilera, quien entonces fuera director de la Casa de la Cultura de Tuxtepec, organizó un taller sobre las *justicias*² que impartió el músico y versador Patricio Hidalgo. Después de dicho taller se hizo un floreo de tarima en la explanada de la Casa de la Cultura para dar inicio al fandango.

En este trabajo, tras hacer una breve descripción de lo que es un floreo de tarima, repaso lo que es la poesía a lo divino y las justicias para luego estudiar el floreo desde la reconstrucción que Samuel Aguilera hace del mismo. Lo analizo dentro del marco de revitalización del son jarocho como un espacio en el que se reconstruyen prácticas resignificadas que facilitan y propician las expresiones poéticas, musicales y dancísticas inherentes al son

¹ *Versador* se entiende aquí como “cantor o improvisador de coplas o *versos*”; su actividad es designada como *versar*, según puede verse a lo largo del trabajo, y en algunos de los testimonios citados [N. de la R.].

² Como se alude a lo largo del trabajo, la *justicia* o *justicias* es una forma poético-musical que se utiliza en el son jarocho.

mexicano en general y al son jarocho en particular.³ Así, entiendo el floreo de tarima como una práctica musical resignificada en contextos contemporáneos que abre un nuevo espacio en las prácticas performativas actuales del son jarocho. Por último, planteo posibles conexiones del floreo de tarima con el significado simbólico de las flores en la estética y en el pensamiento indígena nahua.

El floreo de tarima

Como mencioné anteriormente, el floreo de tarima es una práctica festiva que abre un nuevo espacio dentro del complejo de prácticas festivas y performativas del son jarocho. Este espacio cultural es (re)producido y (re)creado por esta experiencia artística de múltiples maneras: abre un espacio en el ámbito socio-cultural de lo festivo y crea uno en el que a través de la intención y significado de lo que en él se produce, se establece y propicia una dirección estética y artística fundamental para la expresión y experiencia músico-poético-dancística que acoge.

En el floreo, músicos, poetas y bailarores se reúnen alrededor de la tarima donde se llevará a cabo el fandango. El número de versadores puede variar pero al menos debe haber cuatro, cada uno de ellos situado en una de las esquinas de la tarima. También son cuatro las bailadoras (o madrinas) elegidas para portar las flores que colocarán en las esquinas de la tarima antes de su primer baile sobre la misma. Debe haber al menos un requintista y un número indeterminado de jaranas.

El floreo da comienzo con la ejecución instrumental de la planta musical de la justicia a cargo de la guitarra de son (o requinto jarocho) y el acompañamiento armónico de las jaranas (ver Anexo 1). A esta introducción le sigue la improvisación de justicias o décimas a lo divino. Entre décima y décima se repite la planta

³ Aunque los sones son una expresión y experiencia músico dancística sonora y afectiva tanto de grupos indígenas como de mestizos, en este trabajo hago referencia al son tal y como es vivido, experimentado, interpretado y recreado por grupos mestizos.

musical, la cual no es melódicamente fija sino que puede variar según el gusto del requintista (ver Anexo 2). Tradicionalmente, el versador canta los dos primeros versos de la justicia y luego los declama y continúa con el resto de la décima. Una vez que declama el último verso (o el último verso menos la última palabra, la cual es cantada de forma cadencial), el grupo lo repite cantando. La tonalidad de las justicias es elegida por los versadores dependiendo del gusto y de su registro vocal, aunque a menudo se ejecutan en las tonalidades de Do y Fa. [Ver Video Floreo 2011, Parte 1 en <https://vimeo.com/166070452>].

El número de vueltas para que los poetas improvisen puede ser establecido al principio del floreo. Como es costumbre en otras tradiciones músico-poéticas,⁴ el primero verso comienza saludando a los presentes y el último da las gracias a quienes organizaron el evento y asistieron al mismo, e invita a participar en el fandango que está a punto de iniciar (ver primera y última décima en Anexo 3). Este último versador es responsable de anunciar el son con el que se iniciará el fandango y que el requinto declarará en cuanto termine la décima. Aunque no hay sones establecidos para comenzar el fandango, suele ser “El siquisirí” con el que se inicia la fiesta. Las bailadoras suben a la tarima cuando escuchan las primeras notas de su fuga e inician el zapateo con el percutir del primer acorde de las jaranas. [Ver Video Floreo 2011, Parte 2 en <https://vimeo.com/166070448>].

Justicias, décimas a lo divino

Las justicias son décimas a lo divino. El canto a lo divino es una forma lírica con gran arraigo en Latinoamérica. Llamado “contrafactum”,⁵ (en plural “contrafacta”), un poema a lo divino

⁴ En los corridos, por ejemplo.

⁵ El profesor estadounidense Bruce W. Wardropper, quien en 1958 llevó a cabo uno de los primeros estudios sobre el canto a lo divino, acuñó el término *contrafactum* utilizando la raíz latina de los términos en alemán (“die geistliche Kontrafaktur”) y castellano

es un poema originalmente de contenido profano que es transformado en sagrado mediante la utilización de palabras, el añadido de glosas religiosas o la incorporación del poema dentro de un contexto religioso. Wardropper (1958: 6) lo define como una refundición de un texto, la cual puede conservar del original el metro, las rimas, e incluso, siempre que no contradiga al propósito divinizador, el pensamiento. Uno de los recursos más comunes en este proceso de recontextualización es la sustitución de palabras o del sujeto para quien es escrito el poema (Crosbie, 1971: 599), tal y como se puede ver en este ejemplo de un cantar viejo que hizo suyo Sebastián de Horozco y que incluyó en su *Cancionero espiritual* publicado en 1549. El cantar viejo:

¿Cómo le llamaremos
al amor nuevo?
Servidor de damas,
buen caballero

Horozco lo rehizo de la siguiente manera:

¿Cómo le llamaremos
al niño nuevo?
Salvador de almas,
Dios verdadero
(1874: 188).

Aunque existe un reducido pero significativo repertorio de contrafacta divinizando la poesía culta de Petrarca y Garcilaso de la Vega, la mayor parte de la misma fue escrita con la intención de ser cantada con melodías populares ya existentes y, por lo general, bastante conocidas (Wardropper, 1958: 6-7). Casi toda la contrafacta que se escribió hasta mediados del siglo XVI tuvo dicha inten-

("vuelto a lo divino" o "contrahecho"). Antes del término *contrafactum* se utilizaban títulos tales como "villancico –o cualquier otra estrofa poética utilizada– contrahecho o vuelto a lo divino".

ción, lo cual se demuestra por la predominancia de elementos musicales en comparación con el número y recursos de las técnicas de divinación. De hecho, el villancico es prácticamente el único género de *contrafactum* que se dio en ese periodo y no fue hasta la segunda mitad del siglo XVI cuando comenzaron a aparecer formas más complejas de *contrafactum* (Crosbie, 1971: 600-601). De esta manera, aunque las primeras poesías a lo divino aparecieron en Francia, Inglaterra e Italia en el siglo XIII,⁶ su momento álgido en estos países, España y Alemania fue en los siglos XVI y XVII.

Algunos autores afirman que los divinizadores explotaron la poesía a lo divino de manera intencional con fines moralizantes, para luchar contra la creciente literatura "inmoral" que crecía con rapidez en las comedias y en las novelas pastoriles y de caballería (Sanchez Martinez, 1993: 74; Dámaso Alonso en Crosbie, 1971: 599; Wardropper, 1958: 151-180). Sin embargo, otros afirman que el interés de los divinizadores no era producir obras moralizantes sino tan solo utilizar sus poemas en melodías populares (Crosbie, 1971: 600).

En cualquier caso, la técnica de divinización se dio tanto en la poesía popular como en la cortesana. Al menos desde la segunda mitad del siglo XVI la producción cultural europea (y especialmente la española) se desarrollaba simultáneamente en múltiples ámbitos: el cortesano, el eclesiástico y entre el pueblo llano. García de León nos recuerda que "toda la literatura hispánica [...] está atravesada por una veta popularizante, sin la cual no sería lo que es" (2002: 195). En esa producción amalgamada de diversas tendencias y ámbitos culturales del Barroco español se fundían contenidos y formas divinas y humanas. No era extraño encontrar lo divino en la poesía popular y lo humano en la religiosa.

Como ya sabemos y hemos visto en otros trabajos (Paraíso, 2011), la producción cultural europea y americana durante la

⁶ La canción de Gonzalo de Berceo "Eya velar" y ciertas cantigas de Alfonso X son consideradas a lo divino por algunos autores ya que divinizan ciertos elementos o temas como el amor cortés. Sin embargo, las primeras *contrafacta* consideradas como tal se asocian con el movimiento antiescolástico de los franciscanos hacia finales de la Edad Media (Wardropper, 1958: 91-96).

época colonial mantuvo un constante flujo de influencias. Desde el inicio de la Colonia, muchas tendencias culturales europeas, y especialmente españolas, eran trasladadas a América, donde se transformaban y adquirían características propias en cada país y localidad, y desde donde eran llevadas de vuelta al viejo continente para allí retroalimentar diferentes expresiones culturales. Así, la poesía popular, a la vez que la música y otras manifestaciones artísticas, se fue construyendo en un constante intercambio de influencias de aquí y de allá.

Obviamente, la popularidad de la décima — y de la poesía a lo divino — fue trasladada a América, donde floreció especialmente en el siglo XVIII cuando el Neoclasicismo impuso en Europa una clara preferencia por expresiones cultas en detrimento de las populares. En el Nuevo Mundo gozó de gran popularidad entre el pueblo llano y la Iglesia, la cual encontró en ella el vehículo perfecto para propagar la religión católica, cristianizar y dar a conocer las historias de la Biblia.⁷

Con el tiempo, la contrafacta tuvo diferentes suertes en las tradiciones musicales de varios países.⁸ En la actualidad, sigue siendo importante en expresiones populares de varios países latinoamericanos. En México, en concreto, la poesía a lo divino fue encapsulada en las justicias o décimas a lo divino, las cuales siguen utilizándose en la zona del río Papaloapan (Veracruz y Oaxaca) para cantar pascuas y aguinaldos durante la Navidad (Jaime Yáñez, entrevista personal, Tuxtepec, Oaxaca, 20 de mayo de 2011).

Aunque existen muchos tipos de décima, la que utiliza la justicia es décima espinela, es decir, diez versos octosilábicos con

⁷ Como mencioné anteriormente, Wardropper (1958: 158), por ejemplo, demuestra esta utilización cristianizante con esta popularísima canción, repetida y contrahecha a lo largo del siglo XVI: “Caminad, señora, / si queréis caminar, / que los gallos cantan, / cerca está el lugar”, que aparecería en el *Auto de la huida de Egipto*: “Caminad, chiquito, / si queréis caminar, / pues que el rey Herodes / os manda matar”. Díaz-Pimienta también menciona cómo los misioneros utilizaron las pastorelas y autos de fe para dar a conocer las Biblia en décimas o en otras estrofas poéticas (2007: 118).

⁸ Ver Álvarez, 2001; Pereira, 1962; Pinckerton, 2007; y Trapero, 2008 y 2013.

rima asonante *abbaaccddc*.⁹ Esta forma estrófica debe su nombre a su creador, el músico, novelista y poeta Vicente Espinel (1550-1624), quien la regularizaría en su libro *Diversas rimas*. La décima en general, y la espinela en particular, fue una estrofa muy popular en la España del Siglo de Oro (1492-1680). No solo fue una de las preferidas por el pueblo llano sino que grandes escritores del momento como Lope de Vega (1562-1635), Tirso de Molina (1571-1648) o Calderón de la Barca (1600-1681) la utilizaron extensamente. Durante el siglo XVII alcanzó gran popularidad y fue la estrofa elegida por las clases populares para la improvisación. A la vez que perdía el favor de los poetas cortesanos y escritores peninsulares durante el siglo XVIII, la décima floreció en el Nuevo Mundo y se convirtió en una estrofa poética fundamental en las expresiones musicales de muchos países.

Hasta la fecha, una vibrante tradición de décima escrita e improvisada existe en España (en las Islas Canarias y en partes de Andalucía, Murcia y Baleares),¹⁰ al igual que en tradiciones músico-poéticas de México, Puerto Rico, Panamá, Cuba, Colombia, Argentina, Uruguay, Chile, Venezuela, Perú y Ecuador.

Retazos de historias para la reconstrucción del floreo

El versador Samuel Aguilera Vázquez es el responsable de la reconstrucción de esta particular expresión dentro de las prácticas musicales del son jarocho o de la fiesta jarocho. Recogiendo la información deshilvanada y las historias que le contaron los viejos jaraneros de la región, Aguilera Vázquez fue reconstruyendo la versión del floreo de tarima que ahora conocemos.¹¹ Aguilera comenta que,

⁹ Entre la numerosa literatura que estudia la décima, véase: Paredes, 1966; Pasmanik, 1997; Posada, 2003; y, especialmente, el estudio de la décima en la tradición popular que hace García de León (2002: 193-211).

¹⁰ Ver más en Díaz-Pimienta, 2007: 112-114.

¹¹ Aguilera hizo la investigación con su hija Citlali Aguilera Lira a mediados de la década de 1990. Recorrieron una ruta de la que el viejo jaranero Elías Meléndez les había hablado, un antiguo camino real por donde pasaba el ganado y que hacía un circuito

en el pasado, el floreo de tarima era una más de las varias celebraciones y rituales que se llevaban a cabo durante las fiestas. Estas fiestas se hacían en conexión con celebraciones religiosas, actividades laborales, celebraciones del ciclo de vida como bautismos, comuniones o bodas, y otras actividades comunitarias. La techada de la casa, por ejemplo, actividad colectiva, era una de las ocasiones para el floreo y para improvisar décimas (Aguilera, 2009; entrevista personal, Tuxtepec, Oaxaca, 23 de junio de 2014).

Cuando se colocaba la primera palma de la techada, los versadores improvisaban décimas para saludar y dar la bienvenida a los trabajadores y a las cocineras que iban a preparar la comida para el fandango que se haría al terminar. Tres o cuatro horas más tarde, cuando la techada estaba terminada, se metía la tarima a la casa y daba comienzo el floreo que iniciaría el fandango.

También se hacían floreos cuando una mujer aceptaba al hombre que la había tratado de amores y a modo de bendición cuando se daba inicio a una casa que se iba a construir. Aguilera así lo cuenta:

Cuando un hombre iba a pedir a una mujer o a tratarle de amores, la mujer normalmente le preguntaba:

— ¿Tienes casa?

A lo cual él respondía:

— No, pero yo te la hago.

— ¿Tienes petate?, ¿tienes metate?, ¿tienes mesa?

[...] Y solo cuando tú le asegurabas a la mujer que le tenías todo, es cuando ella aceptaba. Se escogía un lugar, se hacían los horcones, se cortaba la madera, se le pedía permiso al monte, se armaba la casa. Y cuando la casa se armaba, no allá sino acá, se colocaban ramos de flores en los horcones y los poetas iban bendiciendo los horcones.

Un hombre de La Candelaria me dijo que había un hombre que se disfrazaba de sacerdote porque no había sacerdotes. Y en Corral Nuevo nos dijeron que tíos de ellos se disfrazaban de sa-

desde Tuxtepec hasta Playa Vicente, pasando por Mixtán y regresando a Tuxtepec por el Papaloapan. Cubrieron una amplia zona desde Tuxtepec a Corral Nuevo, Veracruz, pasando por Nopalapan, Cujuliapan y Amapa, entre otros muchos lugares.

cerdotes para oficiar como sacerdotes porque no había sacerdotes.

O sea,

– Tú eres el padre.

– ¡Sale!

Y bendito Dios y la chingada y a bendecirlos y... rústico, del monte.

Entonces bendecían los horcones de la casa y luego colocaban la tarima. Y al colocar la tarima las madrinas ponían las flores para bailar. Yo nunca entendí si primero colocaban las flores y de ahí las pegaban a los horcones, o si las amarraban en los horcones y luego las colocaban en la tarima. Eso nunca lo entendí.

Lo que me dijeron es que cada casa llevaba una cruz en el centro, y ese era el padrino. Y que cuando tú te casabas, entonces los demás íbamos a ayudar a hacer tu casa. Y se repetía. Se repetía la techada. Y en la techada siempre había fandango y se mataban animales para que la gente comiera. Hoy en día se rechaza porque sale más caro darle de comer a la gente que pagarles el viaje (entrevista personal, Tuxtepec, Oaxaca, 23 de junio de 2014).

La boda era otra de las ocasiones para los floreos de tarima.
Edith Lira recuerda que

Dos días antes de la boda se mataba al animal en casa de la novia y se hacía la comida, los tamales. Y ahí esa noche había fandango. La última noche de la novia en su casa, esa noche era de fandango. Toda la noche y hasta que terminara se les daba de tomar. Y era para aguantar también todo el trajín. Se invitaba a todo el pueblo. Así se hacía. O sea, no había invitaciones particulares. Iba todo el pueblo. Y después los jaraneros iban enfrente de la novia a llevar a la novia a la iglesia hasta la puerta de la iglesia (Edith Lira, entrevista personal, Tuxtepec, Oaxaca, 23 de junio de 2014).

Y continúa Aguilera,

Luego llevaban a los recién casados a su nueva casa, donde los meterían en una cama ornamentada con flores para decirles en décima los consejos de los viejos; luego los pasaban a la mesa que habían pintado los poetas, donde los habían enojado y desenojado,

y finalmente, la tarima era llevada a la casa y una vez adornada con poesía y flores, daba comienzo el fandango (entrevista personal, Tuxtepec, Oaxaca, 23 de junio de 2014).

Efectivamente, floreos de tarima y floreos de horcones, puesta de medallas, cintas en las espaldas o pintadas de mesas fueron formas de celebración y formaron parte de las fiestas y del conjunto de significados que estas contenían. Un sentido comunitario y solidario permeaba las celebraciones:

La pareja a la que se le colocaba la medalla, era la que organizaba el fandango en la próxima ocasión; y el padrino de la cruz [sobre la que se construía el techo de las casas] era quien organizaba la techada de la siguiente casa. Es decir, había un hacer que ordenaba, una ritualidad a diferentes niveles (Samuel Aguilera, información personal, Tlacotalpan, Veracruz, 2 de febrero de 2015).

Ese orden y esa ritualidad, entendida y compartida, era parte del lugar, momento y contexto en que se vivía. Eran celebraciones ligadas al campo, a la casa, a los oficios, al entorno.

Cuando Aguilera llevó a cabo la investigación sobre el floreo de tarima, muchos de los viejos jaraneros no supieron explicarle con claridad todo el proceso de la celebración ni ofrecerle una descripción completa de lo que ellos habían vivido. Sus historias asomaban en retazos de recuerdos y hablaban de objetos, lugares y cosas que para la joven generación que no había vivido directamente tales experiencias, no tenían un significado completo ya que hacían referencia a una realidad (material o inmaterial) que ya no existía y que los mayores no contaban de manera que el otro pudiera entender. Aguilera comenta cómo a partir de la información que fue recopilando comenzó a tener una idea de cómo pudo haber sido el floreo de tarima. Dice:

Y entonces empecé a recoger historias acerca de esto, corroborando que había un floreo de la tarima, un floreo de los horcones, una pintada de mesa y toda una ritualidad compleja. Y en ese momento me di cuenta yo, como experiencia personal, de que el fandango

que estábamos viendo y viviendo lo mismo en Tlacotalpan, en los Tuxtlas y en otros lados y que arrancaba con un Siquisirí, que no siempre había sido así, que había sido quizás de otras maneras que no conocíamos, que esto era lo actual pero que no necesariamente había sido en todos los lugares de esa manera (entrevista personal, Tuxtepec, Oaxaca, 23 de junio de 2014).

Como bien podemos deducir de esta información (o retazos de información) que legaron los viejos jaraneros a través de Aguilera, el amplio complejo festivo contenía muy variadas y ricas formas de celebración, cargadas de significados y simbolismos que sin duda alguna tenían mucho que ver, como mencioné anteriormente, con el momento y la forma de vida del lugar. De todo ese complejo festivo, en la actualidad, la recuperación de tradiciones se ha centrado principalmente en el fandango. Sin embargo, hay muchos otros elementos que no se han recuperado.

Hasta el momento, el floreo permanece fuera de los procesos más amplios de comodificación que el son jarocho está experimentando. Desde mi punto de vista, la ideología que subyace tras esta reconstrucción no está incentivada por el deseo de crear representaciones auténticas de una tradición musical, sino por la visión de crear nuevos espacios para la inclusión de la poesía dentro del complejo instrumental, vocal y dancístico intrínseco al son jarocho y, por lo tanto, reconectar con raíces y prácticas culturales del pasado.

Este conectar de nuevo es muy importante en la visión de esta práctica estética para la generación nacida a principios y mediados de la década de los años cincuenta, que ha vivido y ha contribuido a la revitalización y vivencia de la música tradicional como una herramienta para reencontrar la raíz propia en una sociedad que sufrió profundos cambios sociales a partir de la segunda mitad del siglo xx.

La búsqueda de Aguilera se centra en la recuperación de celebraciones festivas hoy casi o completamente olvidadas, al igual que llamar la atención sobre la necesidad de rescatar la gran variedad del complejo musical, poético y dancístico que es la fiesta

jarocho con el son jarocho como centro, ya que el fandango ha sido casi la única celebración festiva-comunitaria en la que se ha centrado el rescate de lo tradicional. Más allá de las funciones y significados que pueda tener el son jarocho en la actualidad, en el pasado, la música tradicional tenía una función social y estaba ligada a necesidades fundamentales. Conectada a esa realidad, cotidianidad y ritualidad, la música fue perdiendo su función a medida que cambió el espacio físico, los oficios, las necesidades, las creencias. A pesar de que las condiciones sociales han cambiado, hay una memoria y un territorio cultural significado que permanece, un hilo común con el pasado, la tierra, el lenguaje, la comida, el espacio sonoro.

Producción, herencia cultural y memoria

Florear la tarima crea y re-examina la producción de prácticas culturales. Por una parte resignifica prácticas performativas creando un espacio para la improvisación poética como parte del complejo músico-dancístico del son jarocho como práctica colectiva. Por otra parte, le confiere una dirección a tal práctica y por tanto “regula” un comportamiento apropiado en el fandango. Además, abre la conversación y el debate sobre prácticas musicales (relativamente) recientes que han sido renovadas y, en ciertos casos, estandarizadas. En particular, nos permite reflexionar acerca de los actuales fandangos jarochos construidos desde modelos establecidos a mediados de los años noventa por actores centrales dentro del movimiento de revitalización del son jarocho. El floreo no problematiza tal fandango pero reclama atención sobre otras prácticas musicales que también existieron en el pasado y que formaron parte de un complejo festivo más amplio sobre el que hace falta investigar.

Así, el floreo representa una manera alternativa de mirar el pasado musical y reconstruir tradiciones y prácticas musicales que sirven a necesidades estéticas contemporáneas. Encarna y despliega la producción de identidad y herencia cultural. No es

tanto un escenario para la consumición y comodificación de cultura, como un medio para la producción de cultura jarocho en general y, en particular, una expresión de la Cuenca oaxaqueña dentro del ethos cultural jarocho.

Cuando hablo de la producción de herencia cultural, soy consciente de las sutilezas que tal noción conlleva. La folklorista Barbara Kirshenblatt-Gimblett analiza el concepto de herencia cultural como “una transvaloración de lo obsoleto”. En tal transvaloración, el valor del objeto se crea a través de su exposición, ya sea en forma de conocimiento, de performance, o de museografía —“the transvaluation of the obsolete”, donde el valor es creado “through a process of exhibition (as knowledge, as performance, as museum display)” (1995: 369) —. En el caso del floreo, la herencia cultural es representada y reconstruida de tal manera que su resignificación moviliza una serie de nociones que van más allá del concepto de herencia cultural como objeto obsoleto. Es decir, el floreo puede ser entendido como una expresión cultural que presenta lo que estaba destinado al olvido pero también como una práctica discursiva que busca nuevos formatos para la producción y ejecución del son jarocho. Como tal, el floreo ofrece al grupo cultural una opción más para recuperar prácticas culturales, redefinir identidades y significados, y alimentar la conciencia de que el grupo que la asume y ejecuta, expresa de forma deliberada ser dueño de su cultura propia.

El floreo de tarima resuena especialmente con la idea de herencia cultural como modo de producción cultural en el presente que echa mano de la noción de tradición en su función de enlazar pasado y presente, y colocar en primer plano nociones de continuidad. De la misma manera que la noción de tradición le da validez al presente, la noción de herencia cultural añade valor a lo que se produce en el presente. El nuevo producto cultural creado, un floreo de tarima, establece una continuidad con el pasado: todos los elementos que entran en juego en el nuevo producto cultural son nuevos (contexto, músicos, participantes, instrumentos musicales, baile e interpretación de sones), pero la herencia cultural es la que informa y añade significado al todo del producto.

Más que buscar autenticidad, el floreo es un medio para reconstruir memorias y experiencias del pasado. Aguilera recogió y reconstruyó retazos de memorias que le contaron los jaraneros de la zona para crear una versión que atiende a necesidades culturales y estéticas del presente:

Entonces, muchas dinámicas [de las fiestas populares del pasado] no las conocimos directamente nosotros. Y regreso al floreo de tarima. Yo con todos estos elementos, asumo el derecho de reconstruir mi memoria. Y lo vuelvo a repetir: asumo el derecho que tengo de reconstruir mi memoria, no como el espejo fiel, porque a mí no me heredaron un espejo. A mí me heredaron un espejo quebrado en el piso, con muchos fragmentos. Unos cayeron hacia abajo, otros cayeron hacia arriba, otros quedaron distorsionados, otros estrellados. Y yo tengo el derecho de construir mi memoria histórica y empecé a pegar los fragmentitos (entrevista personal, Tuxtepec, Oaxaca, 23 de junio de 2014).

La imagen del espejo roto que Aguilera nos da para referirse al legado de la “tradicción” es significativa. En muchos sentidos, esta imagen resume esa (re)construcción de tradiciones de la que tanto se ha hablado desde la publicación en 1983 del volumen editado por Hobsbawm y Ranger sobre la invención de la tradición (Hobsbawm y Ranger, 1983.¹² También, en su manera de expresar su derecho a reconstruir las memorias heredadas, Aguilera se convierte en actor que crea utilizando el pasado como referencia para adaptarlo a las necesidades del presente. La noción de tradición establece, por una parte, una referencia de continuidad con el pasado y, por otra, una fuente de innovación. En ese punto de encuentro es donde tiene lugar el espacio para el floreo de tarima y donde la poesía, la música y el baile constituyen la expresión artística significada y vivida desde varios ángulos: como una herramienta social de rescate cultural, como elemento de identificación y pertenencia a una comunidad, como puente

¹² Otras lecturas significativas al respecto son Handler y Linnekin, 1984, y Bourdier y AlSayyad, 1989.

entre el pasado y el devenir de ese pasado en el presente, como una forma de experimentar el presente y recuperar prácticas locales contra la mercantilización de la cultura. En el floreo de tarima, a través de la improvisación y de la experiencia músico-dancística, músicos, poetas y participantes forman parte del discurso de hacer música y consumirla no solo como actividad estética sino como práctica social. En tal experiencia, las nociones de tradición e innovación son penetrantes y fortalecen el significado y trascendencia de esta experiencia como parte de un colectivo heredero y a su vez portador de una memoria colectiva.

En cierto sentido, el floreo y el proceso de reconstrucción son una forma de producción colectiva de memoria (tanto en el pasado como en el presente). Según Halbwachs, los grupos humanos reconstruyen colectivamente experiencias pasadas y la particular naturaleza de estas experiencias crean una memoria compartida del evento en sí. La naturaleza misma del grupo y su experiencia en común articulan esa memoria colectiva (Halbwachs en Rusell, 2006: 796), la cual es cambiante.¹³

Al igual que los viejos jaraneros fueron recordando fragmentos del pasado a través de los cuales Samuel Aguilera reconstruyó el floreo, la reconstrucción actual está marcada por la forma que Aguilera tiene de entender el legado cultural, su visión artística

¹³ Por ejemplo, Aguilera menciona cómo el tipo de flores que los viejos jaraneros recordaban que se ponían en la tarima fue cambiando dependiendo de si se lo contaba el padre, el hijo o el nieto de una misma familia: “la primera generación nos decía que era con rosa de castilla, la segunda que se adornaba con gardenias, y las nietas decían que era con flores de papel de china” (Samuel Aguilera, información personal, Tlacotalpan, Veracruz, 2 de febrero de 2015). De la misma manera que los recuerdos son cambiantes y los mismos informantes (re)construyen una memoria, Aguilera ha ido reconstruyendo el floreo de tarima y redefiniendo significados a medida que se llevaban a cabo. En el floreo que hizo en 2011 en Tuxtepec no habló de “orientar” la tarima, versar a los cuatro puntos cardinales y conectar las cuatros esquinas de la tarima con los del universo. Sí lo hizo en el de mayo del 2013 en Xalapa, Veracruz, y en el del 2 de febrero del 2015 en Tlacotalpan, Veracruz. Las redefiniciones de estos u otros elementos también vienen dadas por los diferentes contextos en que se lleva a cabo y quienes en ellos participan: la naturaleza de cada lugar obliga a adaptar la actividad y los participantes imprimen su propia impronta.

y la impronta que todas las personas implicadas en este proceso han ido dejando en el mismo. Esta experiencia colectiva, que cambia dependiendo del lugar y sus protagonistas, adquiere una dimensión particular con cada *performance* y se ha ido fortaleciendo a medida que quienes la han vivido más de cerca se han ido apropiado de la misma. Los jaraneros con los que ha trabajado el versador, particularmente la comunidad jarocho tuxtepecana, la han asumido como propia. Lo que comenzó como una iniciativa individual se ha convertido en un ejercicio colectivo de creación y vivencia. A través de este ejercicio de reconstrucción y creación, esta particular expresión de la tradición musical se convierte en algo vivo que establece un vínculo constante con el pasado y convoca una fuerte noción de pertenencia e identidad.

Contextos y significados

Necesitamos entender este proceso de reconstrucción del floreo de tarima dentro del contexto de revitalización del son mexicano en general, y del son jarocho en particular, que se lleva dando desde principios de los años ochenta. El llamado movimiento jaranero buscó la legitimación del son jarocho tradicional como una expresión cultural mexicana válida, rica y socialmente significativa, como reacción a la invisibilidad creada por el son jarocho “urbano” popularizado por los medios masivos de comunicación y los ballets folklóricos de los años cuarenta y cincuenta, entre otros.

El movimiento de revitalización del son jarocho¹⁴ encaja en la teoría que Tamara Livingston hace de los renacimientos musicales. Para Livingston, tales renacimientos son “any social movement with the goal of restoring and preserving a musical tradition which is believed to be disappearing or completely relegated to

¹⁴ Aunque en este apartado hablo en concreto del son jarocho, el movimiento de revitalización lo entiendo como un proceso que está teniendo lugar en el son mexicano en general, tal y como lo planteé en González Paraíso, 2014, y como se verá en Paraíso, 2017.

the past" (1999: 68).¹⁵ En una revitalización, un sistema musical,¹⁶ un pasado musical es recreado cuando los revitalistas se oponen a corrientes culturales contemporáneas establecidas por medios de comunicación masivos u otros medios, y eligen culturas alternativas cuya legitimidad se asienta en lo que es percibido como auténtico y fiel a la cultura elegida (Livingston, 1999: 66).¹⁷

Uno de los principales intereses del movimiento de revitalización del son jarocho ha sido reivindicar el son y la cultura tradicional como forma de descubrir valores culturales que se habían ido perdiendo a lo largo de los años (debido no solo a procesos económicos y culturales globalizantes sino a otras condiciones sociales). La revitalización del son jarocho ha tenido mucho que ver con el interés de los músicos y de una élite intelectual que ha invertido en la construcción de tradiciones musicales resignificadas a nivel musical y social, y en un discurso intelectual sobre las mismas tradiciones musicales. Tal discurso ha afectado aspectos performativos y no performativos, musicales y contextuales de las expresiones musicales. También ha determinado el despliegue y reconstrucción de escenas musicales renovadas, como en el caso del floreo de tarima desde la visión de Samuel Aguilera.

Algunas de las principales ideas tras esta revitalización han sido: 1) trabajar con viejos jaraneros para aprender y recordar las formas

¹⁵ "cualquier movimiento que tiene por objetivo restaurar y preservar una tradición musical que está a punto de desaparecer o que ha sido completamente relegada al pasado."

¹⁶ Entendiendo por sistema musical lo que Rosenberg define como "contextual aggregates of shared repertoire, instrumentation, and performance-style generally perceived as being historically and culturally bounded by such factors as class, ethnicity, race, religion, commerce, and art" (Rosenberg, 1993: 177).

¹⁷ Livingston basa su teoría sobre la revitalización de culturas musicales en varios ejes: 1) la existencia de un grupo clave de individuos o pequeños grupos de revitalistas; 2) informantes o fuentes originales (ej. grabaciones históricas); 3) una ideología y un discurso de revitalización; 4) un grupo de seguidores que constituye la base de la comunidad revitalista; 5) actividades revitalizadoras tales como organizaciones, festivales, competencias; y 6) actividades comerciales o actividades sin fines de lucro que alimenten el *marketing* revitalista (Livingston, 1999: 69-80).

antiguas de tocar son jarocho; 2) reestablecer el fandango como una ocasión colectiva en la que la música, el baile y la versada¹⁸ sirvan como medio para la transmisión de la herencia cultural;¹⁹ y 3) la consolidación de un discurso, una ideología y una conciencia de comunidad jarocho. Actividades tales como encuentros, festivales, talleres, grabaciones, conferencias, publicaciones o construcción de instrumentos también han ayudado en el proceso.

Como acabo de mencionar, una de las piezas centrales en el proceso de revitalización ha sido el fandango. Para la comunidad jarocho, el fandango encarna al son jarocho en su totalidad, es decir, el aspecto social y el musical. El fandango lleva a un primer plano el carácter participativo²⁰ del son jarocho y se sitúa en el centro de la tradición. Es un espacio en el que todos pueden participar a diferentes niveles (tocando, cantando, bailando, como espectadores, colaborando en la preparación, etc.). Visto de esta manera, el fandango es un ritual integrador que conecta experiencias individuales y sociales, y estructura comportamientos sociales a través de la práctica musical.

El filósofo francés Bourdieu define “*habitus*” como “a disposition that generates meaningful practices and meaning-giving perceptions” (Bourdieu, 1984: 170). Prácticas, significados y percepciones son modelados por el pasado, o al menos por nuestra percepción de los mismos. En este sentido, podríamos entender el fandango como un producto del *habitus*, y las normas y el comportamiento de los participantes como resultado de tal *habitus*. El aspecto ritual de los fandangos se hace explícito a través de convenciones que se aprenden participando en ellos.²¹

¹⁸ El término *versada* se refiere aquí al repertorio de coplas de un cantor, y, en sentido amplio, de las que se cantan en un conjunto de canciones tradicionales [N. de la R.].

¹⁹ Ver Alcántara López y García de León en Castro García y Palafox, 2008; Barradas, 2010; Cardona, 2013; Figueroa Hernández, 2007; Pérez Monfort, 2003, entre otros.

²⁰ Es decir, “un tipo especial de práctica artística en la que no hay distinción entre artistas-audiencia sino participantes reales o potenciales que desempeñan distintas funciones” (Turino, 2008: 26; la traducción es mía).

²¹ Hay normas importantes de las que no se habla pero que han de conocerse, como por ejemplo: saber quién dirige la música; cómo las bailadoras y bailadores van subiendo

En la actualidad, la masificación de los fandangos ha transformado su condición social y musical, así como la manera en que la música puede ser experimentada. El gran número de músicos y participantes, y el que muchos desconozcan protocolos y convenciones son factores que no ayudan a la realización de estos. El floreo establece una dirección en el fandango y crea el tono para un *comportamiento apropiado*; es decir, la percepción de lo social, las personas, los símbolos y los compartamientos dentro del fandango que son producto de la internalización y organización de las prácticas que el *habitus* presupone. Hablando de este sentido o intención, Aguilera comenta que la dirección que el floreo le da al fandango varía dependiendo de la ocasión y el lugar, de la comunidad y de los versadores y los músicos que participen. La siguiente cita resume esa idea, al igual que otros puntos analizados en esta sección:

Nosotros en Tuxtepec empezamos a hacer floreos de tarima cada vez que arrancamos los fandangos porque [esto] además le da rumbo [al fandango], le da un cierto sentido. Y la comunidad empieza a acomodarse. La manera de cantar es una aquí en Tuxtepec; la manera en que los chamacos llevan, le dan más velocidad, o sea..., la comunidad ha ido reconstruyendo y construyendo sus floreos de tarima. Creo que todos saben lo que es un floreo de tarima y esta historia que te cuento es cómo entre muchas gentes, pero con algunos actores centrales, se replantea la reconstrucción de un espejo, un espejo que se nos vino fragmentado (entrevista personal, Tuxtepec, Oaxaca, 23 de junio de 2014).

a la tarima; cómo los músicos de mayor edad y con más experiencia son quienes están al frente, junto a la tarima, y los más jóvenes o recién llegados se colocan detrás; cómo un cambio de parejas no debe ocurrir mientras se canta una estrofa; cómo los jaraneros deben reconocer el son en cuanto sea declarado por el requinto, y acompañarlo en el compás, tempo y tonalidad establecidos por el requintista; cómo los cantantes deben esperar a que los bailadores terminen de zapatear antes de comenzar una nueva estrofa; cómo si dos cantantes comienzan a cantar un *verso* al mismo tiempo, uno de ellos debe parar y esperar a que el otro termine, entre otras.

Un espacio múltiple. El espacio de la orientación y de las flores

Como mencioné al comienzo de este trabajo y como hemos podido ver, el floreo de tarima abre un espacio a nivel sociocultural y performativo. También provee un espacio para los versadores como respuesta al debate sobre la inclusión o exclusión de la versada en los encuentros, lo que ha sido tema de debate desde mediados de los años noventa. Para entonces, la improvisación poética había alcanzado un momento álgido en los círculos jarocho y los versadores comenzaban a buscar ocasiones para versar y compartir su arte. Los encuentros de jaraneros, tal y como habían sido establecidos siguiendo el modelo de Tlacotalpan, se habían estandarizado y no había espacio para los improvisadores,²² a no ser que fuera dentro de los mismos sonos cantados (décimas en “El fandanguito” y “El zapateado”, sextillas en “El siquisirí”, etcétera).

La experiencia artística del floreo también construye un espacio cargado de ritualidad y, en cierto sentido, de espiritualidad, que contribuye a establecer la dirección e intención tanto del floreo en sí como del fandango. Este espacio se crea a través de varios recursos: la poesía a lo divino, la orientación de la tarima y la presencia de las flores.

El hecho de que la poesía sea “a lo divino” dirige la improvisación a una temática y utilización del lenguaje en la que no cabe la picaresca o la ligereza que se puede dar en otras situaciones improvisatorias. El versador Luis Antonio Rodríguez Pulido comenta cómo improvisar en justicias crea una emoción difícil de explicar por el hecho de ser una improvisación en un determinado espacio y “a lo divino”²³ (comunicación personal, 2 de febrero

²² Los viejos jaraneros mencionan cómo en el pasado los improvisadores paraban la música diciendo “¡bomba!” para entonces improvisar o recitar “El fandanguito” con sus propias décimas. Lo mismo ocurría en los huapangos huastecos, en los que también actualmente se está buscando la manera de volver a incluir la improvisación o declamación de décimas (Fernando Méndez Cantú, comunicación personal, 26 de octubre de 2014).

²³ En varios de los floreos que he podido observar, divinizar puede no referirse directamente a algo o alguien en el sentido estrictamente religioso sino que puede referirse a algo

de 2015). Algunas experiencias estéticas provocadas por ciertos elementos en las mismas convocan emociones únicas en espacios físicos y temporales determinados, con o sin otros músicos, con o sin público. Rodríguez Pulido (comunicación escrita, 18 de noviembre de 2015) comenta de forma evocativa lo que para él significa versar a lo divino y florear la tarima:

Cuando aprendí a versar en el 2011 conocí a Samuel Aguilera y la primera invitación que me hizo fue ir a ver y participar en una inauguración de una palapa a la virgen, en Agua Fría, Oaxaca. Ese día hice décimas rodilleras en el momento,²⁴ pero fue el inicio exacto para que entrara al mundo del son jarocho. Aquel día, en ese rancho, escuché décimas, vi a las bailadoras hermosas agradeciendo a la virgen y un paseo a caballos con un pendón. Todo lo que a futuro vería en distintas etapas lo viví ese día. Así empecé. Después fui con el Cristo Negro del Santuario, a caballo y en una embarcación cantándole. Ahí me di cuenta, en una iglesia repleta de peregrinos, del sentimiento que debe tener una décima, por así decirlo. Nunca desde que improviso preparo décimas para las saluciones, y cuando floreamos la tarima todos esos sentimientos vividos se juntan, se me hace un *collage* mental y me acuerdo del cielo, la tierra, mi río, mi hijo, mis amigos, los cantores, las bailadoras, mis animales, y trato que a esas tres décimas o menos que se cantan en el floreo les llegue ese sentir y empiecen el fandango, que sin duda alguna arrastra pesares, amores, divinidades, sentimientos que explotan en ese momento y en un mar de versos se dibujan. Y de ahí salen las décimas. Esto diría si estuviera en el floreo, algo así:

Florear la tarima es
acarrear los sentimientos
y hacer que me triaga el viento

o alguien a lo que se le imprime respeto y veneración (ver por ejemplo las justicias del floreo de tarima de mayo de 2013 en el Anexo 4: las justicias están dedicadas a las madrinas, al son jarocho y huasteco, al fandango, a la tarima; véase también el floreo en Video del Festival Que viva el Son, Xalapa, 21 de junio, 2013 en <https://vimeo.com/166070451>).

²⁴ *décimas rodilleras*: escritas 'sobre las rodillas'; como señala el poeta, "en el momento" [N. de la R.].

sentimientos otra vez.
 Es esperar que los pies
 esos que nunca reprochan
 y que al mismo son sanconchan
 con leña del corazón
 y es pedir la bendición
 para mi gente jarocho.

Por otra parte, el que la tarima sea significada como centro, orientada hacia el norte y demarcada por los versadores en las esquinas creando una relación simbólica con los puntos cardinales, astros y tierra, construye un espacio que cataliza todos los elementos convocados en la experiencia artística. Además, ese espacio articula un significado que construye y retiene memoria cultural y social, lo cual trasciende el momento de su ejecución.

Orientar la tarima y, por consiguiente, crear un espacio en armonía con un determinado centro de orientación es importante, ya que convoca una fuerza espiritual que intensifica la dirección que el floreo busca para el fandango en sí. Además, esa orientación localiza el floreo de tarima dentro de otras prácticas rituales que entran dentro de ese espacio cultural y ritual (¿mesoamericano?, ¿prehispánico?) más amplio antes mencionado. El versador Fernando Guadarrama, por ejemplo, comenta cómo no se sorprendió las primeras veces que vio a Samuel Aguilera Vázquez hacer el floreo de tarima, ya que esta coincidía con otras prácticas rituales que él mismo había experimentado:

La primera vez que yo vi a Samuel hacer esa ceremonia no se me hizo extraña porque ya la había visto. No en un fandango ni nada. La vi cuando siembran el maíz en la sierra baja del Rincón de Mahuixtlán, en Oaxaca. Las cuatro esquinas, sí, y el centro, abajo y arriba. Son siete [puntos de orientación]. Una vez que estaba yo ahí hace muchos años me invitaron a una siembra de maíz y entonces hicieron una ceremonia así, los cuatro rumbos, el centro. Es un pedimiento, pues. Ofrecieron guajolote pero cocido, dulce, no picoso porque es para la tierra, pues, y champurrado. Pusieron cruces de ocote, una piedra de río, un lirio y no flores pero regaron

flores de liquidámbar, que es una hoja muy perfumada de la que hacen lápices, por cierto, y hay mucha allá. Entonces perfumaron la tierra, las esquinas, las direcciones. Y rezaron. Y yo he visto esa ceremonia varias veces. Una vez capturaron a un jaguar vivo porque se comía el ganado —hasta una película hicimos y presentamos aquí con la ayuda de esta comunidad— y cuando lo liberaron primero lo sentaron, lo castigaron, hicieron toda la ceremonia y ya luego le hablaron, le dijeron, y hablaron con lo sobrenatural, con el abuelo. Esas cosas siempre tienen un principio que es esa ceremonia: las esquinas, las flores, el pedimento, ¿no? Entonces, no se me hizo extraño. Cuando lo vi, lo reconocí también. Nunca lo he hablado con Samuel, por cierto, somos amigos y todo. Yo, más bien, digo lo mismo que tú, que hay ahí algo muy profundo, muy viejo, muy antiguo que tiene que ver con esto y que sí, efectivamente es como una puerta que nos invita a pasar a otro estado (comunicación personal, 2 de febrero de 2015).

Por último, el hecho de colocar flores en la tarima conecta este “ritual” con un universo estético que, valga la especulación, establece una relación fundamental con una herencia ancestral, un sedimento de creencias y haceres que ha permanecido en el espacio cultural durante siglos. En su trabajo sobre la estética del paraíso en la literatura devocional de los nahuas de la parte central de México, Louise Burkhart comenta que en la cosmovisión indígena náhuatl, las flores y los pájaros son elementos simbólicos importantes en el exuberante jardín sagrado que representa tanto los mundos originarios de la población indígena como los mundos que vienen después del presente. Para los nahuas, ese jardín sagrado era un elemento transformativo del aquí y el ahora, un aspecto sagrado de la realidad que uno llama a la existencia a través de la manipulación de dicho jardín imaginario en contextos rituales, particularmente a través del canto. En este jardín simbólico el ser entra en contacto directo con las fuerzas que dan vida al universo y con el mundo intemporal de deidades y antepasados. El jardín es un lugar brillante lleno de fuego divino; la luz del sol se refleja a través de los pétalos de las flores y las plumas iridiscentes de las aves; los seres humanos —las almas de los

mueritos o los vivos transformados ritualmente — son las flores, los pájaros y las gemas brillantes. La persona, identidad individual, se disuelve a medida que se convierte en parte del ecosistema sagrado (Burkhart, 1992: 89-90).

El floreo de tarima es una experiencia colectiva en la que la emoción estética se crea a través de la participación conjunta y el significado interior que alimenta la experiencia artística. Desde la poesía improvisatoria centrada en un determinado tema y en un espacio significado se propicia la idea de un colectivo que crea en conjunto. La catarsis que el espacio creado y la experiencia estético-emotiva convocan — con todos los elementos visuales, sensoriales, emocionales e intelectuales que contienen — puede ser transformadora: no es finita sino renovada y renovadora, como en el jardín donde flores, pájaros y gemas lo conforman para seguir alimentando el lugar. Poesía, tañido instrumental, canto y baile son los elementos a través de los que se construye la transformación al darse cita con un determinado sentido de espiritualidad y un profundo sentido de pertenencia cultural. Es una experiencia bidireccional en la que la música genera y condiciona la subjetividad humana a la vez que es constituida a través de prácticas discursivas y de sus múltiples sociabilidades (Born, 2011: 378).

Según Jane H. Hill, en las culturas de las lenguas uto-aztecas — a la cual pertenece el náhuatl — el cantar a las flores invoca ese lugar sagrado e iridiscente anteriormente mencionado, lugar impregnado de creatividad y de un poder que anima. La invocación a las flores abre múltiples significados y relaciona las flores con el canto, la espiritualidad del ser humano, el fuego o el renacer, la belleza y fertilidad femenina, la fuerza y espiritualidad masculina. Es un “culto a lo brillante” en el que flores, junto a coloridos pájaros, piedras y conchas sirven para invocarlo (Hill, 1992: 117-118, 122-123).

Con esta idea en mente, podemos darnos cuenta de las múltiples conexiones que el floreo de tarima puede tener con ese culto a lo brillante, al renacer, al florecer a través de la experiencia artística. Flores y canto contribuyen a ese aspecto transformador de la experiencia artística. Corroborando esta idea, Hill y Knab estudian la estrecha vinculación en la poética náhuatl entre flor y canto, *xóchitl*

y *cuícatl*, como una expresión del complejo subyacente del “mundo florido”: la copla, dice Hill, evoca la inmanencia de cada elemento en la creación de mundo (1992: 123-124). El mundo de flores es un lugar repleto de canción; la canción llama a este mundo a la existencia. Knab (1986) nota que para los nahuas las flores son el último logro estético del mundo de las plantas, mientras que las canciones son el último logro del mundo de los humanos, el cual existe en una relación metafórica con el de las plantas. Así, flores y cantos son equivalentes; juntos encarnan la estética de lo sagrado de los nahuas y la transformación simbólica del mundo de los humanos en un jardín lleno de flores y pájaros que cantan. El mundo florido es el lugar donde se encuentran los aspectos espirituales de lo que vive, lo que tiene fuerza vital (Hill, 1992: 127-128).

De una manera u otra podemos ver las conexiones del universo que encarna el floreo de tarima con ese sedimento de creencias y prácticas culturales que tenían que ver con la tierra, la creencia de un universo y de una transformación constante, una reciprocidad, cierta espiritualidad e incluso con cuestiones prácticas y mundanas.²⁵ Las conexiones pueden ir más allá si pensamos en un entendimiento común de códigos culturales y códigos de significado compartido que permite a una región (multicultural, multiétnica, híbrida) comprender las prácticas rituales de sus pueblos vecinos. Los códigos compartidos de conocimiento y ritualidad son duraderos en la memoria de los pueblos.

A modo de coda

El floreo de tarima es una experiencia multifacética que puede entenderse desde diferentes ángulos. Para algunos, el floreo es una extravagante reconstrucción. Para quienes lo organizan y participan en él de forma directa, su significado está determinado

²⁵ Tales como construir una casa o hacer un huerto orientándolos dependiendo de la luz o la ventilación.

por cómo se entienda la raíz, la herencia cultural, la necesidad de recordar y reconstruir, e incluso de experimentar la práctica musical presente. Para quienes llevan tiempo viviendo los floreos de tarima, estos son una forma de producción cultural que ha sido incorporada a sus prácticas musicales dentro de las experiencias performativas del son jarocho. El joven músico Kevin Leyva Trujano comenta lo que para él es el floreo de tarima y cómo su percepción del mismo ha ido cambiando con el tiempo:

El floreo de tarima es una responsabilidad y un ritual espiritual que invoca a la naturaleza y al Dios mismo para darle un sentido de orden y belleza al fandango. Es como si con una varita mágica, a través de este evento, logara poner el orden y embellecer la música, el canto, el baile, la poesía y la noche de fandango. Cuando me ponen a improvisar en un floreo, siento una enorme responsabilidad: la responsabilidad de saber con mis palabras cómo abrir las puertas al espíritu, darle la bienvenida a todos y a través de las "oraciones divinas poéticas" bendecir el lugar en donde se llevará a cabo el fandango. Como músico es algo similar. Es difícil que hoy en día existan músicos jaraneros que se sepan el son de las justicias. Por lo tanto, es como si te dieran la prioridad y a la vez la responsabilidad de arrancar un fandango y llevarlo toda la noche, liderando a los demás instrumentos y participantes. Al principio, en las primeras veces que pude estar participando en un floreo, me pareció algo absurdo, con carencia de significado. Me gustaba escuchar los versos improvisados, pero no veía al floreo como algo necesario. Con el tiempo, me fui dando cuenta que, a pesar de ser un invento de Samuel, basado en cosas realmente ciertas, sí adquiere un simbolismo a la hora de organizar un fandango. Aparte de que a la gente le gusta, o más bien, le impresiona, me parece que una fuerza extraterrestre hace que al realizar este ritual-práctica en los fandangos, los vuelva especiales, como si se celebrara una ocasión muy especial. Cabe mencionar que ahora nos damos cuenta que el floreo de tarima no debe de hacerse en todos los fandangos, sino ser más celosos y realizarlo en ocasiones especiales, cuando sea necesario (comunicación escrita, 18 de noviembre de 2015).

Como en otros renacimientos musicales, considero que la revitalización que Aguilera lleva a cabo es posible por varias razones: la posibilidad que esta práctica musical ofrece para poder ser restaurada, la existencia de recursos (físicos, humanos y artísticos) para llevarla a cabo, la predilección de los mismos revitalistas²⁶ y las dialécticas entre el subgrupo (la comunidad jarocho) y el grupo dominante (culturas comerciales/no vernáculos), así como entre los subgrupos dentro de la comunidad jarocho. En general, el discurso de “lo que está a punto de desaparecer” ha tenido mucha fuerza en el movimiento de revitalización del son jarocho y ha servido para legitimar proyectos. En el del floreo de tarima no solo hay un rescate y una reconstrucción, sino una necesidad por la experiencia musical. Aunque el discurso de lo que se considera que va a desaparecer o ha desaparecido pueda darle agencia a los productores, creo que la motivación principal tras el floreo de tarima es la experiencia cultural, la cual contiene un significado y le confiere una estructura facilitando la producción cultural. Además, enlaza pasado y presente para informar tanto la práctica cultural como la búsqueda de nuevas formas inclusivas para producirla.

Las estructuras de poder de la comunidad jarocho (es decir, los sistemas de producción y consumo, al igual que las estructuras de participación y valores) son desplegadas tanto en el fandango como en el floreo de tarima. Activistas dentro del movimiento jaranero continúan luchando para traer a la luz y devolver al presente la riqueza de las tradiciones culturales que existieron en el pasado, ya que están firmemente convencidos de que tal riqueza alimenta el sentido de pertenencia e identificación cultural. El floreo de tarima es parte de esa riqueza y su guion ha sido escrito a través de la reconstrucción de la memoria cultural y el reclamo de una cultura propia.

²⁶ Ver Narváez, 1993.

Anexo 1

Planta musical para La justicia

Requinto Tuxtepec, 20 de mayo, 2011
Ejecutado por requintista Kevin Leyva Trujano

$\text{♩} = 112$

Yo le/a-gra-dez-co/a los vien____ tos que/es - ta no-che de fol- clor_____

Yo le agradezco a los vientos
que esta noche de folclor
ya se llevó la calor
y aquí nos tiene contentos.
Y con esos pensamientos
empiezo por saludar
hoy que vengo a improvisar
con ritmo y con soltura
que a una casa de cultura
así se debe [llegar]

lle - gar_____ a - sí se de - be lle - gar_____

Anexo 2

Planta musical para La justicia

Requinto

Xalapa, 21 de junio, 2013
Ejecutado por requintista Claudio Vega

Se desató la belleza
que aquí ha venido a florear
porque hoy viene a demostrar
del fandango su grandeza
la danza, la sutileza,
la tabla, su recoveco,
vienen a dejar un eco
sones que vienen y van
se desató el huracán
del son jarocho y [huasteco].



Anexo 3. Décimas improvisadas en el floreo de tarima de Tuxtepec, Oaxaca, 20 de mayo de 2010

(Parte 1)

Patricio Hidalgo

[Yo le agradezco a los vientos
que esta noche de folclor]²⁷
ya se llevó la calor
y aquí nos tiene contentos.
Y con esos pensamientos
empiezo por saludar
hoy que vengo a improvisar
con ritmo y con soltura,
que a una casa de cultura
[así se debe llegar].

Juan López

[Gracias a Dios por la vida
por esas cosas tan bellas]
y aquí entre cuatro doncellas
ninguna es mi preferida,
son todas muy consentidas
y al verso le saco rima,
y que mi alma dirima
de esta noche de fandango
con los sones y fandangos
[pa florear esta tarima].

Samuel Aguilera

[Cuando la noche despeña
su voz entre las congojas]
yo soy un árbol sin hojas
que al mundo le hace una seña,
y si ven que le desgrena
la cabeza de la aurora,
ha de ser que en esta hora
del rumbo de los oriones
hoy bajan salutations
pa todas las bailadoras.

²⁷ Señalo con corchetes los versos que son cantados al comienzo y al final de la décima.

Carlos López Estrada

[He venido con jinetes
aquí a la casa de Dios]
lo digo de viva voz:
esta fe nos compromete;
ya se oyen tronar los cohetes,
que es el llamado de cita,
ya la doncella está lista
con estas saluciones,
entre cantos y oraciones
[todas a san Juan Bautista].

Nemesio Reyes

[Hoy me encuentro muy contento,
aunque yo no soy de rango]
que al comenzar el huapango
en el suelo Sotavento
vamos a hacer el intento
de decir una poesía,
pero con mucha alegría
quiero que tengan presente,
y saludando a la gente
me causa una algarabía,
que aunque ya se ha ido el día,
en verso lo he de declarar:
el huapango va a empezar
[y espero traiga alegría].

(Parte 2)

Patricio Hidalgo

[Gracias, Samuel Aguilera,
mil gracias a los presentes,]
a los cielos relucientes
que brillan de esta manera.
Con mi jarana tercera
yo agradezco por aquí
con gusto les digo así
hoy que estamos en la cima
hay que florear la tarima
[cantando "El siquisiri"].

Anexo 4. Décimas improvisadas en el floreo de tarima que se llevó a cabo en el marco del encuentro *Que viva el son*, Xalapa, Veracruz, 21 de junio de 2013

Samuel Aguilera

[...] para bien,
a todas nuestras madrinas,
si la noche es cantarina
ante buenos cantadores,
bendigo a los versadores
que se echan la noche encima,
y quiero en esta tarima
llenarla de versos y flores.

Zenén Zeferino

Aunque la voz hoy se opaca
con lo poco que me queda,
traigo esta flor que se enreda
entre mí como una albahaca
que me santigua y me aplaca
la enmudecida garganta;
bajo esta tarima santa
a las madrinas saludo,
y Dios, como es mi escudo,
a este canto lo agiganta.

Patricio Hidalgo

Se desató la belleza
que aquí ha venido a florear,
porque hoy viene a demostrar
del fandango su grandeza;
la danza, la sutileza,
la tabla, su recoveco
vienen a dejar un eco,
sones que vienen y van,
se desató el huracán
del son jarocho y huasteco.

Luis Antonio Rodríguez

Voy a levantar la flor
para florear la tarima,
para bendecir la rima
que trae hoy el versador,
que trae hoy el punteador
y que traen los corazones.
Y que vengan los pregones
que nacen de la ilusión
y que sea la bendición
el sonar de los tacones.

Samuel Aguilera

Hoy en las cuatro regiones
no se oye ningún reproche,
va desgranando la noche
esta mazorca de sones.
Huastecos vienen en sones
con jarochos en completo,
y por eso me prometo
a mí mismo cantar bajo
[es una flor de trabajo,
se la ofrezco con respeto].

Patricio Hidalgo

Ahora tengo una madrina,
no soy huérfano ni moro,
porque me dan el decoro
de tenerla en cada esquina;
su presencia me fascina,
me aliviana el corazón,
son más que una devoción:
diez estampas encendidas,
diez mujeres bien vestidas
de sublime tradición.

Zenén Zeferino

Pájaro madrugador,
ve y cántale a las personas

que han llenado cada zona
 buscando profundidad
 [que da la universidad
 entre violines y violas].

Luis Antonio Rodriguez

En el nombre de Jesús
 y en el nombre de María,
 aunque ha terminado el día
 voy a persignarme en cruz,
 y en Xalapa, Veracruz,
 les dejo aquí esta rima,
 porque saben que se estima
 al bailador y bailadora,
 por[que] son bellas auroras
 del tacón y la tarima.

Bibliografía citada

- AGUILERA VÁZQUEZ, Samuel, 2009. "La versada en el fandango".
<http://mundodevida.wordpress.com/2009/07/> (accedido 14 de octubre, 2014).
- ÁLVAREZ, Luis Manuel, 2011. "La décima en Puerto Rico como símbolo de identidad nacional". Ponencia presentada en el *Foro Internacional sobre la Décima*, Valledupar, Colombia (27 y 28 de abril) http://musica.uprrp.edu/lalvarez/seiseshtm/mod_seis.htm (accedido 3 de septiembre de 2015).
- BARRADAS, Arturo, 2010. "El movimiento del son jarocho". <http://www.sonerostesechoacan.blogspot.com> (accedido 26 de octubre, 2014).
- BORN, Georgina, 2011. "Music and the Materialization of Identities". *Journal of Material Culture*, 16 (4): 376-388.
- BOURDIER, Jean-Paul y Nezar ALSAYYAD (ed.), 1989. *Dwellings, Settlements and Traditions: Cross Cultural Perspectives*. Berkeley:

- International Association for the Study of Traditional environments. Lanhan: University Press of America.
- BOURDIEU, Pierre, 1984. *Distinction: A Social Critique of the Judgment of Taste*. Cambridge: Harvard University Press.
- BURKHART, Louise M., 1992. "Ethnology Flowery Heaven: The Aesthetic of Paradise in Nahuatl Devotional Literature". *Anthropology and Aesthetics*, 21: 88-109.
- CARDONA, Ishtar, 2013. "De raíces y fronteras: Sonoridades jaro-chas afromexicanas en Estados Unidos". Parte 2: *De tu tradición a mi tradición...* <http://observatorioculturalveracruz.blogspot.com/2013/01/de-raices-y-fronteras-sonoridades_21.html> (accedido 21 de enero, 2015).
- CASTRO GARCÍA, Antonio y Ana Zarina PALAFOX (prod.), 2008. "Tlacotalpan, 30 años de Encuentro: Recuento de reflexiones". *Mexico: Tierra, Tiempo y Contratiempo*. DVD.
- CROSBIE, John, 1971. "Amoral 'A lo divino' Poetry in the Golden Age". *The Modern Language Review*, 66-3: 599-607.
- DÍAZ-PIMENTA, Alexis, 2007. "La décima como estrofa para la improvisación". En *Actas de Simposio sobre patrimonio inmaterial La Voz y la Improvisación: Imaginación y Recursos en la Tradición Hispánica*. Valladolid: Fundación y Centro Etnográfico Joaquín Díaz / Diputación de Valladolid, 107-127.
- FEINTUCH, Burt, 2006. "Revivals on the Edge: Northumberland and Cape Breton". *Yearbook for Traditional Music*, 38: 1-17.
- FIGUEROA HERNÁNDEZ, Rafael, 2007. *Son Jarocho: Guía histórico-musical*. Xalapa: CONACULTA / FONCA.
- GARCÍA DE LEÓN, Antonio, 2002. *El mar de los deseos: El Caribe hispano musical. Historia y contrapunto*. Mexico: Siglo XXI.
- GONZÁLEZ-PARAÍSO, Raquel, 2014. *Re-contextualizing Traditions: The Performance of Identity in Festivals of Huasteco, Jarocho, and Terracalienteño Sones in Mexico*. Tesis doctoral, etnomusicología. Universidad de Wisconsin-Madison.
- HANDLER, Richard y Jocelyn LINNEKIN, 1984, "Tradition, Genuine or Spurious". *Journal of American Folklore*, 97-385: 273-290.
- HILL, Jane H., 1992. "The Flowery World of Old Uto-Aztecan". *Journal of Anthropological Research*, 48-2: 117-144.

- HOBBSAWM, Eric y Terence RANGER (ed.), 1983. *The Invention of Tradition*. Cambridge: Cambridge University Press.
- HOROZCO, Sebastián de, 1874. *Cancionero de Sebastián de Horozco*. Sevilla: Imprenta de D. Rafael Tarascó y Lassa.
- KIRSHENBLATT-GIMBLETT, Barbara, 1995. "Theorizing Heritage". *Ethnomusicology*, 39-3: 367-380.
- KNAB, T. J., 1986. "Metaphors, Concepts, and Coherence in Aztec". En Gary H. Gossen (ed.), *Symbol and Meaning Beyond the Closed Community: Essays in Mesoamerican Ideas*. Albany: Institute for Mesoamerican Studies, 45-56.
- LIVINGSTON, Tamara E., 1999. "Music Revivals: Towards a General Theory". *Ethnomusicology*, 43-1: 66-85.
- NARVÁEZ, Peter, 1993. "Living Blues Journal: The Paradoxical Aesthetics of the Blues Revival". En Neil V. Rosenberg (ed.), *Transforming Tradition: Folk Music Revivals Examined*. Urbana: University of Illinois Press, 231-257.
- PARAÍSO, Raquel, 2011. "Las redes de la globalización y su efecto en las músicas folclóricas: el caso de los sones mexicanos". *Revista de Literaturas Populares*, X-1, 2: 151-182.
- , 2017. "Guiones culturales en el Encuentro de Jaraneros de Tlacotalpan: nociones y construcción de herencia cultural e identidades". En Ricardo Pérez Monfort (coord.), *La razón cultural*. México: CIESAS (en prensa).
- PAREDES, Américo, 1966. "The 'Décima' on the Texas-Mexican Border: Folkshong as an Adjunct to Legend". *Journal of the Folklore Institute*, 3-2: 154-167.
- PASMANICK, Philip, 1997. "'Décima' and 'Rumba': Iberian Formalism in the Heart of Afro-Cuban Song". *Latin American Music Review / Revista de Música Latinoamericana*, 18-2: 252-277.
- PEREIRA SALAS, Eugenio, 1962. "Notas sobre los orígenes del Canto a lo Divino en Chile". *Revista Musical Chilena*, XVI-79: 41-48.
- PÉREZ MONFORT, Ricardo, 2003. "Testimonios del son jarocho y del fandango: apuntes y reflexiones sobre el resurgimiento de una tradición regional hacia finales del siglo XX". *Antropología*, 66: 81-95.

- PINKERTON, Emily, 2007. "The Chilean Guitarrón: The Social, Political and Gendered Life of a Folk Instrument". Tesis doctoral en Etnomusicología, University of Texas at Austin.
- POSADA, Consuelo, 2003. "La décima cantada en el Caribe y la fuerza de los procesos de identidad". *Revista de Literaturas Populares*. III-2: 141-195.
- ROSENBERG, Neil V. (ed.), 1993. *Transforming Traditions: Folk Music Revivals Examined*. Urbana: University of Illinois Press.
- RUSSELL, Nicolas, 2006. "Collective Memory before and after Halbwachs". *The French Review*, 79-4: 792-804.
- SÁNCHEZ MARTÍNEZ, Javier, 1993. "'Presta los versos tú, yo el artificio': Nuevos contrafacta espirituales de la poesía de Garcilaso". *Rilce*, 9: 73-102.
- TRAPERO, Maximiano, 2008. "El arte de la improvisación poética: Estado de la cuestión". *La Voz y la Improvisación. Simposio sobre Patrimonio Inmaterial: Imaginación y recursos en la tradición hispánica*. Uruña (Valladolid): Fundación Joaquín Díaz / Junta de Castilla y León, 6-33.
- , 2013. "La tradición y la improvisación en la poesía oral: la décima, un nuevo género poético integrador en el mundo hispánico". *Anuario de Estudios Atlánticos*, 59: 687-718.
- TURINO, Thomas, 2008. *Music as Social Life: The Politics of Participation*. Chicago: University of Chicago Press.
- WARDROPPER, Bruce W., 1958. *Historia de la poesía lírica a lo divino en la cristiandad occidental*. Madrid: Revista de Occidente.